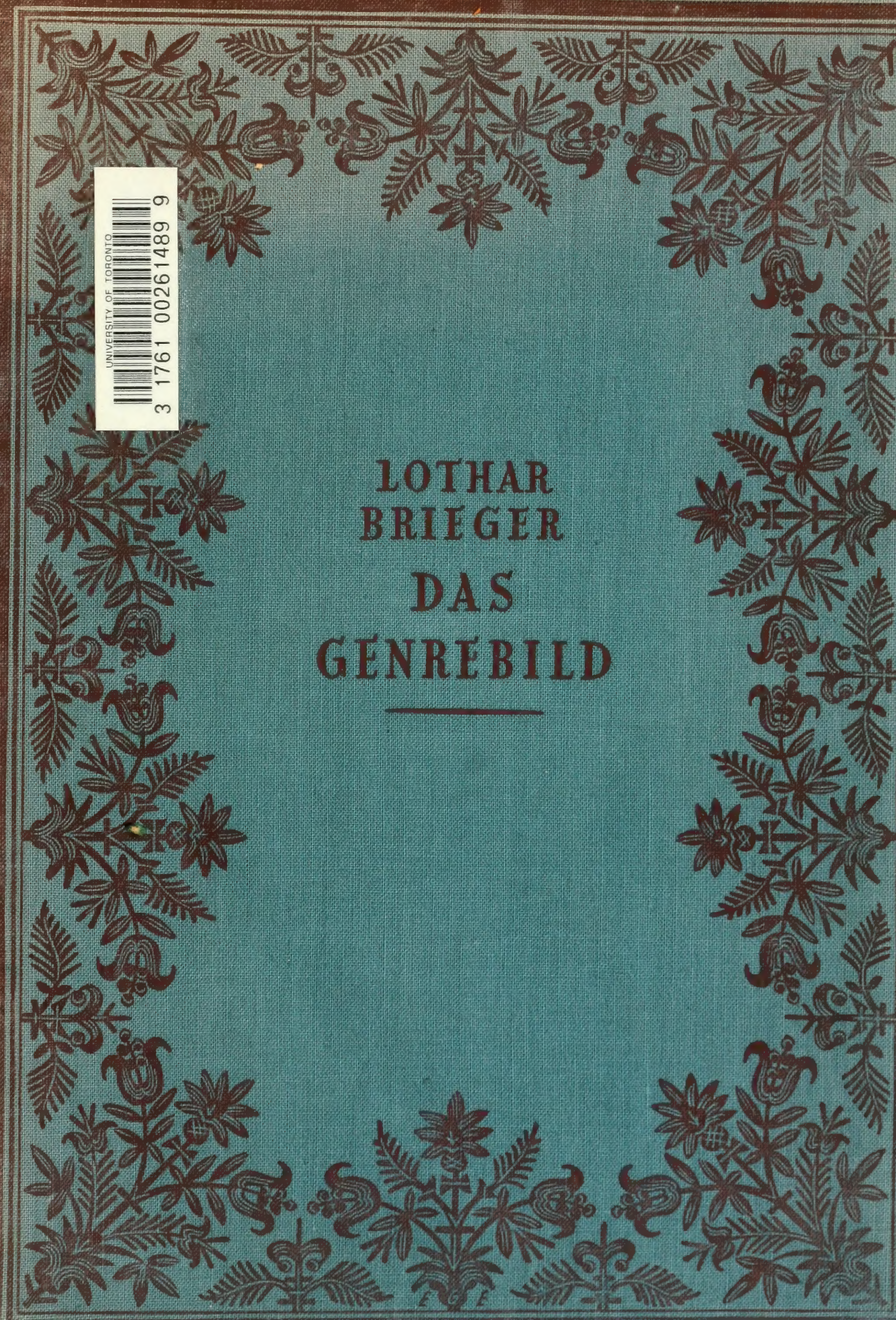
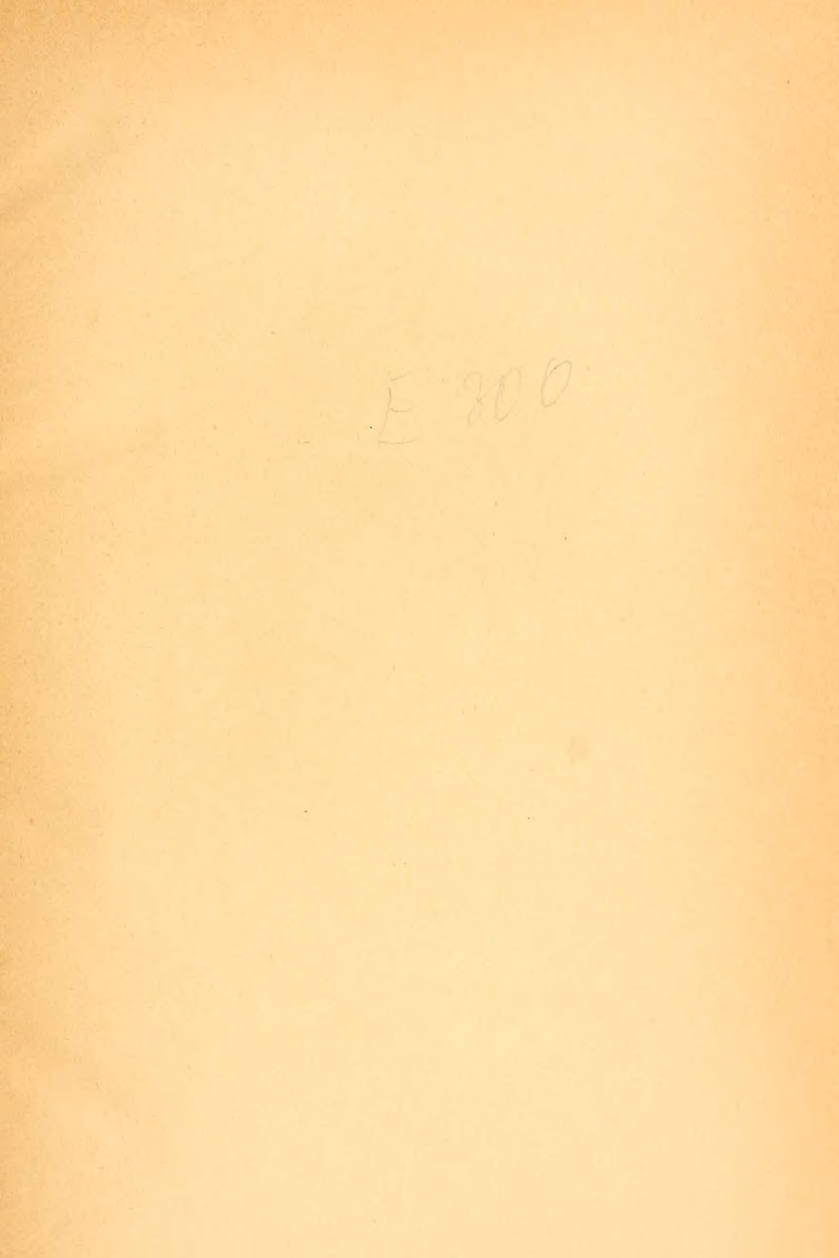

LOTHAR
BRIEGER
DAS
GENREBILD











Adriaen van Ostade

Lothar Brieger

Das Genrebild

Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei



Mit 195 Bildern

Delphin-Verlag / München


LIBRARY
NOV 15 1968
UNIVERSITY OF TORONTO

Inhaltsverzeichnis



Vorwort

Der Begriff des Genrebildes ist heute unklar und mit Abneigung beladen. Eine Zwitterbildung aus verflachter Genremalerei und Buchillustration hat ihn diskreditiert. In dem Ton, mit dem das Wort „Genrebild" zur Zeit ausgesprochen wird, liegt von vornherein die Verwerfung.

Das vorliegende Buch will, soweit es der ihm gesetzte knappe Rahmen gestattet, den Versuch wagen, zu zeigen, daß nur Unklarheit des Urteils und mangelnde Unterscheidung dazu verführen können, den Begriff der Genremalerei und den der illustrativen Malerei miteinander zu verschmelzen. Es soll ein knapper Versuch gemacht werden, hier die Anschauung zu reinigen.

Zu diesem Zwecke mußte das Buch Grundsätzliches erörtern, um dann an der Hand der gewonnenen grundsätzlichen Begriffe ihre Anwendung in kurzer historischer Entwicklung darzulegen. Der Leser braucht darum keine philosophischen oder ästhetischen Haarspaltereien zu befürchten. Es wird alles darauf ankommen, ob es dem Buche in der Tat gelungen ist, zu zeigen, was Genremalerei eigentlich ist und wie sie in die Breite wuchs. Denn der Autor hatte ein Gefühl, als sei gerade hier größere Klarheit dringend notwendig.

In Kürze gesagt, will das Buch eigentlich den Begriff der Genremalerei durch eine neue Wortprägung ersetzen. Das Wort Genrebild verdankt seine Unbeliebtheit nicht zum geringsten Teil seiner Undeutlichkeit. Bereits Woermann hat in der ersten Hälfte des 3. Bandes der Geschichte der Malerei vorgeschlagen, den landläufigen Ausdruck des Genre in Zukunft zu vermeiden und sich dafür des Ausdrucks „Sittenmalerei" zu bedienen. Das ist vielfach geschehen, so u. a. von Berthold Riehl, Henry Thode, Wilhelm Bode u. a. Aber bereits Woermann hatte erkannt, daß

dieser Ausdruck den Begriff nicht in allem deckt, und daß andere Ersatzversuche, wie „Gattungsmalerei" und ähnlich, noch ungeschickter sind. In der Tat ist es auch nur eine oberflächliche Auffassung des Entwicklungsproblems, um das es sich hier handelt, wenn man, wie etwa Theodor Seemann, annimmt, die Genremalerei sei in der Hauptsache durchaus nichts anderes als eine Sittengeschichte in Bildern.

Mein Buch faßt das Problem von einer anderen Seite und möchte vorschlagen, den Begriff Genremalerei endgültig durch den Begriff „Die bürgerliche Malerei" zu ersetzen. Die Entwicklung stellt sich ihm so dar, daß, mit der Erstarkung des bürgerlichen Elements in der Kulturgeschichte immer mehr anwachsend, neben die religiöse und die historische Malerei als dritte große Kategorie der Malerei die bürgerliche Malerei tritt, eben das, was bis jetzt mit dem ungenügenden Ausdruck „Genremalerei" oder dem gleichfalls mangelhaften Ausdruck „Sittenmalerei" bezeichnet wurde.

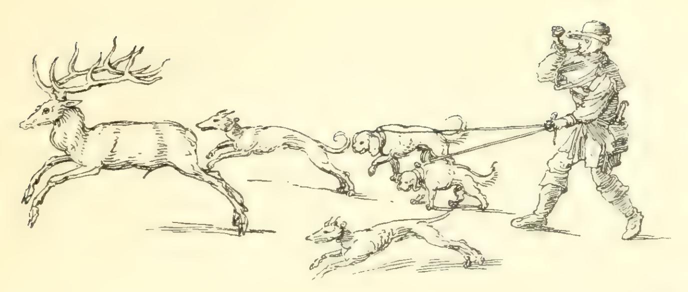
Ob die Ausführungen des Buches, das bei seiner Knappheit auf das Abwandern mancher interessanten Seitenwege verzichten mußte, diese Auffassung rechtfertigen, wird der Leser zu entscheiden haben.

Der Verfasser ist sich selbstverständlich durchaus bewußt, wie stark er für das Problem dem Altmeister der modernen Kunsthistorie, Schnaase, vor allem dem Buche „Niederländische Briefe", verschuldet ist.

Berlin, im Frühjahr 1922.

Wesen und Entwicklung des Genrebildes





Dürer

Es wird zum Eingang notwendig sein, sich vor allem einmal darüber klar zu werden, was Genremalerei eigentlich ist. Denn wir haben uns derartig gewöhnt, das Genrebild und die gemalte Anekdote als das gleiche zu empfinden, daß wir mit dem Worte „Genre" überhaupt keine rechten Vorstellungen mehr verbinden. Sehen wir zu, was die gelehrte Ästhetik uns darüber zu sagen hat.

Wem Friedrich Theodor Vischers prachtvoller Roman „Auch Einer" ein Lieblingsbuch seit Kindesbeinen und eines der besten deutschen Bücher des 19. Jahrhunderts überhaupt ist, der greift auch immer wieder, ohne sich durch das polternde Deutsch abschrecken zu lassen, in ästhetischen Gewissensfragen zu des knorrigen schwäbischen Professors „Ästhetik", und da liest er dann im Paragraphen 707:

„Im Sittenbilde ergreift die auf das allgemein Menschliche gerichtete Art der Phantasie das weite Gebiet des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte dasselbe nicht zu den großen Entscheidungen zusammenfassen, welche sich mit Namen und Zahl in die Geschichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und so stark die innere Bewegung sein mag, erscheint daher der Mensch doch als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses der Arbeit, des natürlichen und geselligen Zustands, der Kulturform, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauschung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus diesem Begriffe des Allgemeinen. Der bestimmende Standpunkt ist der epische."

Versuchen wir, Vischers Definitionen in kurze und moderne Sätze zu bringen. Demnach würde die Genremalerei alle Ereignisse und Szenen des menschlichen Lebens schildern, die nicht der Geschichte angehören, also nicht in ihrer künstlerischen Ausgestaltung in das Arbeitsgebiet der historischen Malerei fallen. Der bestimmende Standpunkt ist der epische, das will sagen, daß die Genremalerei stets eine Handlung wiedergibt und nicht etwa nur eine reine Stimmung. In gewissem Sinn ist diese Anmerkung überflüssig, denn wo die künstlerische Äußerung einige Menschen zueinander in Beziehung setzt, entstehen durch diese Beziehung die epischen Vorbedingungen. Sie sind im letzten Grunde weniger Angelegenheit der Malerei als Sache der Ausdeutung und Auffassung, und nur das rein illustrative Bild, das immer eine Entartungserscheinung ist, macht hiervon insofern eine Ausnahme, als es ohne Text oder Textergänzung durch den Beschauer nicht verständlich, aus sich verständlich, mithin also kein selbständiges Kunstwerk ist.

Eine kurze Abschweifung über Historienmalerei sei bei dieser Gelegenheit gleich eingefügt. Das historische Gemälde läßt uns fast immer unbefriedigt, es ist, so hoch es auch in manchen Zeitläuften eingeschätzt wurde, die unreinste und unedelste Gattung der Malerei überhaupt. Der Eindruck, den das historische Bild auf uns ausüben will und ausübt, beruht nicht oder doch nur zum geringen Teil auf seinen künstlerischen Qualitäten. Unsere Phantasie muß sein Bestes erst ergänzen. Der Begriff, den wir aus Lektüre oder Selbsterleben von der Bedeutung geschichtlicher Persönlichkeiten oder geschichtlicher Augenblicke gewonnen haben, ist nämlich in Wahrheit das, was uns beim Anblick eines historischen Gemäldes ergreift oder erschüttert. Mit anderen Worten: die historische Malerei ist eine reine Bildungsmalerei und keine Kunst, ist beladen mit Theorien, im tiefsten Kern von vornherein gebunden und zu selbständiger künstlerischer Schöpfung unfähig gemacht, ein Irrweg der Malerei. Wo ein Historienmaler uns künstlerisch zu ergreifen vermag, geschieht dies nicht, weil, sondern trotzdem er Historienmaler ist, durch die seiner Aufgabe überlegene Persönlichkeit. Die historische Malerei stellt nichts weiter dar als den Versuch, die inneren Kräfte einer entwerteten religiösen Malerei, also des höchsten inneren Erlebens, auf die ganz nüchtern tatsächlichen Ereignisse der menschlichen Geschichte zu über-



Abb. 1. Jagd. Persische Miniatur



Abb. 2. Jan Vermeer, Wirtshausszene



Abb. 3. Hans Baldung Grien, Madonna



Abb. 4. Peter Paul Rubens, Heilige Familie

tragen. Sie ist also eine von vornherein zwiespältige und durchaus unmögliche Angelegenheit, mit all ihren hohen Ansprüchen weiter nichts als ein Hemmnis der künstlerischen Entwickelung, als ein Mißverständnis.

Aber auch Vischer faßt mit seiner Definition des Sittenbildes dasselbe noch nicht im tiefsten Kern, er erkennt bereits, daß die Genremalerei den Menschen als Naturwesen in seinen Handlungen schildert, aber er geht auf die gattungsmäßigen Kräfte, die er in ihr erschaut, noch nicht weiter ein, sieht auch hierin vielleicht nicht seine Aufgabe. Lemke in seiner populären Ästhetik rührt schon eher an den Urgrund, wenn nach ihm der Genremaler auf der höchsten Stufe der Kunst steht, soweit er nur seinen Stoff in voller allgemeiner Wahrheit wiederzugeben imstande ist. Mit dieser knappen Definition tritt immerhin Rembrandt neben Raffael.

Wie fast stets hat auch auf unserem Gebiete Arthur Schopenhauer das stärkste Gefühl für die innere Bedeutung des Problems gehabt. Im 3. Buch von „Die Welt als Wille und Vorstellung" sagt er im Abschnitt 48:

„Nur die innere Bedeutsamkeit gilt in der Kunst: die äußere gilt in der Geschichte. Beide sind völlig unabhängig voneinander, können zusammen eintreten, aber auch jede allein erscheinen. Eine für die Geschichte höchst bedeutende Handlung kann an innerer Bedeutsamkeit eine sehr alltägliche und gemeine sein: und umgekehrt kann eine Szene aus dem alltäglichen Leben von großer innerer Bedeutsamkeit sein, wenn in ihr menschliche Individuen und menschliches Tun und Wollen bis auf die verborgensten Falten in einem hellen und deutlichen Lichte erscheinen. Auch kann, bei sehr verschiedener äußerer Bedeutsamkeit, die innere die gleiche sein, so z. B. es für diese gleich gelten, ob Minister über der Landkarte um Länder und Völker streiten oder Bauern in der Schenke sich gegenseitig ihr Recht dartun wollen; wie es gleich viel ist, ob man mit goldenen oder hölzernen Figuren Schach spielt. Außerdem sind die Szenen und Vorgänge, welche das Leben so vieler Millionen von Menschen ausmachen, ihr Tun und Treiben, ihre Not und Freude, schon deshalb wichtig genug, um Gegenstand der Kunst zu sein, und müssen, durch ihre reiche Mannigfaltigkeit, Stoff genug geben zur Entfaltung der viel-

seitigen Idee der Menschheit. Sogar erregt die Flüchtigkeit des Augenblicks, welchen die Kunst in einem solchen Bilde (heutzutage Genrebild genannt) fixiert hat, eine leise eigentümliche Rührung: denn die flüchtige Welt, welche sich unaufhörlich umgestaltet, in einzelnen Vorgängen, die doch das Ganze vertreten, festzuhalten im dauernden Bilde, ist eine Leistung der Malerkunst, durch welche sie die Zeit selbst zum Stillstand zu bringen scheint, indem sie das Einzelne zur Idee seiner Gattung erhebt."

Und ungefähr dasselbe sagt Schopenhauer noch einmal im 4. Buche seines Werkes, wenn er meint, „unser Wohlgefallen an Genrebildern beruht hauptsächlich darauf, daß sie die flüchtigen Szenen des Lebens fixieren".

Schopenhauer faßt also die Genremalerei in dem Sinne auf, daß er in ihr eine Malerei sieht, der die äußere Bedeutsamkeit eines Vorganges an sich vollkommen gleichgültig ist. Sie gibt Vorgänge und Tatsachen des alltäglichen Lebens, denen keine äußere Bedeutsamkeit anhaftet, sachlich wieder, und vor ihr ist das erscheinende Leben an sich überhaupt vollkommen gleichwertig. Sie qualifiziert es lediglich nach seiner inneren und künstlerischen Bedeutsamkeit. Menschen und ihr Erleben sollen künstlerisch in ihrer wirklichen inneren Bedeutung aufgezeigt werden, und darum ist die Genremalerei, je höher sie als Kunst steht, auch desto ärmer an Handlung. Alle großen Genremaler sind mit dem Mindeßmaß an Handlung ausgekommen, das notwendig ist, um ihre Menschen in ein Verhältnis zueinander zu setzen. Jedes Mehr an Handlung hat auch immer ein Nachlassen an künstlerischer Kraft und Bedeutung in der Genremalerei zur Folge gehabt. Durch diese Tendenz einer solchen besonderen Kunstform, einer an metaphysischen Ideen und äußerlicher Handlung im Sinne des historischen Bildes gleich armen Kunstform aber erhebt sich die Genremalerei zu der reinsten Darstellung des Menschlichen an sich, die in der Malerei überhaupt möglich ist. In ihren genialsten Vertretern, der heilige Name Rembrandt sei hier nur genannt, verliert sie die letzten Schlacken und steht an tiefster seelischer Bedeutsamkeit hinter den vollendeten Formen der religiösen Malerei nicht mehr zurück, zu deren Metaphysik sie das irdische Supplement bringt. Ebenso sicher wie Rembrandt nicht mehr ein Genremaler genannt werden kann, ebenso zweifellos ist diese Spitze der Malerei ohne eine breite Basis der Genre=

malerei nicht möglich gewesen. Erst von der Genremalerei aus ist die Bibel menschlich verstanden worden, und ohne Werke Rembrandts wie den seinen Schwiegervater bedrohenden Simson wäre es nie zu der absoluten Menschlichkeit seiner reifsten Bilder gekommen.

Ganz kurz könnte man also Genremalerei als diejenige Gattung der Malerei bezeichnen, die im alltäglichen Vorgang das allgemein Menschliche zu erfassen und künstlerisch zu gestalten sucht. Damit ist vielleicht der Sinn der Genremalerei am einfachsten und umfassendsten gekennzeichnet. Freilich dämmert damit zugleich eine Erkenntnis auf, daß ein langer Weg kultureller und malerischer Entwickelung notwendig sein mußte, ehe der alltägliche Vorgang, tief verachtet und gerne geleugnet, in einer derartigen Weise maßgebend und schöpferisch werden konnte. Von vornherein besitzt die Menschheit das tägliche Erlebnis neben dem metaphysischen, aber es ist für sie von geringer Bedeutung, eine traurige Notwendigkeit, meist nur der Weg zur Reinigung auf das metaphysische Erlebnis hin. In Zeiten des starken metaphysischen Erlebens kann daher die Genremalerei nur eine ganz untergeordnete oder doch nur nebensächliche Rolle spielen, besondere Verhältnisse sind notwendig, um ihr Erlebnis dem metaphysischen zu koordinieren oder am Ende gar dahin zu gelangen, daß durch ihr Erlebnis wie bei Rembrandt das Metaphysische erst sinnfällig und überzeugend wird.

Hier wie in allem ist die Kunst von der Entwickelung der Weltanschauungen, Kulturen und sozialen Gestaltungen abhängig.

Zusammenklang und Gegenspiel des Metaphysischen und des rein irdisch Menschlichen in Volk und Zeitalter bestimmen also das Verhältnis der religiösen und der Genremalerei zueinander. Zeiten, deren Lebensanschauung metaphysisch bestimmt ist, bringen auch ihre Kunst auf eine Anzahl bestimmter Normen, welche die geistige Eigenart des künstlerischen Schaffens gesetzmäßig festlegen. Fast nur ein einziges Mal, nämlich im Griechentum, war das metaphysische Erlebnis in Einklang mit der Natur. Beinahe überall sonst sieht jede höhere Betätigung, also auch die Kunst, ihr Ziel darin, die Natur zu überwinden, so verschieden auch die Wege sein mögen, die zu solcher Überwindung eingeschlagen werden. Die künstlerische Naturüberwindung sucht ihr Heil darin, daß sie die Gesetze

des Schaffens möglichst ausschließlich aus dem Technischen der Kunst allein abzuleiten und für die jeweilige metaphysische Gedankenwelt eine fast mathematisch regulierte Sprache zu finden sucht. Entwickelung der Kunst bedeutet in diesen Zeitläuften nicht menschliche und innerliche Entwickelung, sondern Entwickelung technischer Mittel und Gesetze. Auf diese Weise entsteht dann das, was man Stil nennt, und der Augenblick muß kommen, wo der Stil äußerlicher Art keine Steigerung mehr verträgt und eine in ihrer Leerheit und Übertreibung manirierte Formenwelt bildet. Es ist nur natürlich, daß alle eigentliche Stilkunst dem auf das alltägliche Erlebnis ausgehenden Genrebild schon darum nicht günstig zu sein vermag, weil es dieser Steigerung keinerlei Möglichkeiten bieten kann. Ob es sich um das Ägypten der Sphynxe und Pharaonen, um die Welt der Gotik oder um die Renaissance handelt, immer kann hier das Genrebild nur etwas Verachtetes und Geringwertiges sein, weil es eben mit dem, worin die Kultur der Zeit ihr Wesentliches hat, so gar keine Berührungspunkte besitzt. Ganz ist das Genre in diesen Zeiten natürlich nicht auszuschließen, ebensowenig wie das Leben überhaupt, aber es lebt doch nur ein unterdrücktes Dasein. Es flüchtet sich in Ägypten etwa in die Grabkammern, es bricht sich in der vollkommen metaphysischen Zeit romanischen und gotischen Stiles in Miniaturen der Handschriften und in barocken Einfällen der Kirchensteinmetzen, oft sogar mit der Gewaltsamkeit einer feindselig unterdrückten Naturkraft, Bahn. Eine von Lebenskraft schwellende Epoche, wie die italienische Renaissance, ist zugleich derartig metaphysisch fundiert, daß sie nicht einmal den Versuch eines Genrebildes macht (Werke wie Raffaels Fresken in der Villa Agostino Chigis sind nicht hierher zu rechnen) und fast keine genremäßigen Motive kennt außer dem Putto und, wenn man will, dem „wilden Mann".

Eine andere Frage ist wiederum die der sozialen Schichtungen und des Verhältnisses von Volk und metaphysischem Kultus zueinander. Im ganzen Orient beispielsweise, der in einem fortwährenden Volkswerden begriffen ist und bei aller despotischen Gesellschaftsform die metaphysischen Erscheinungen in ständiger Erneuerung sektenförmig immer wieder aus dem Volk emportreibt, vermag sich das Metaphysische künstlerisch gar nicht anders zu gestalten als genremäßig, und die künstlerischen Kult-



Rembrandt.





Rembrandt

formen werden nur als Steigerungen und Häufungen von Genremotiven, von Volkselementen möglich. Das Religiöse ist in diesen Zeiten und bei diesen Völkern nichts weniger als abstrakt, sondern vielmehr nur ein komplizierteres und merkwürdigeres Leben. Götter entstehen, indem man die Menschengestalt und die Tiergestalt miteinander kombiniert, und die Überlegenheit des Gottes über den Menschen offenbart sich beispielsweise dadurch, daß er hundert Arme hat anstatt deren zwei. Darum baut die ganze orientalische Kunst, uns vielfach unverständlich, eigentlich vollkommen auf dem Genre auf, sie ist vom Anfang bis zum Niedergang eine Genrekunst, wohl die einzige Genrekunst vor Rembrandt, der es gelingt, aus sich selbst heraus Monumentalität zu erzeugen. Und neben dieser Monumentalität kann sehr gut jederzeit das alltägliche Genre blühen und bestehen, weil es gar nicht anderer Art und anderer Natur ist.

Das Mittelalter hingegen macht die Genremalerei unmöglich, weil es sich aufs strengste an den Satz hält, daß diejenigen dort erhöht werden, die sich hier erniedrigen. Damit predigt das Mittelalter die absolute

Geringschätzung des wirklichen Lebens, seine gänzliche Minderwertigkeit. Im Sinne dieser Minderwertigkeit muß sich die Kunst voll tiefster Verachtung von dem wirklichen Leben als etwas gänzlich Unwürdigem abkehren und ihre ganze Kraft der Verherrlichung des Jenseits zuwenden. Es ist dieser Weltanschauung unmöglich, im Menschen ein Selbstbewußtsein zu erzeugen, das ihm ein Bild seines eigenen Lebens und seiner Daseinsformen wünschenswert erscheinen ließe. Der benachteiligte Mensch dieser Erde hat seine Zuflucht in den Hoffnungen der Kirche, viel von der Demut und Schicksalsergebung jener Zeiten ist Selbstverachtung, Leibverachtung und daher weltfern von jeder Kunst, die in diesem leiblichen Leben einen würdigen Gegenstand der Darstellung sehen könnte. Auch die Renaissance kann naturgemäß diese Auffassung nur nobilisieren, aber sie steckt in ihr kaum weniger tief. Freilich dringen nunmehr profane Elemente zerstörend in die metaphysische Kunstauffassung ein, die Vorliebe für die antike Götter- und Sagenwelt, der ästhetische Sinn, der Maria, Christus und die Heiligen zu schönen Menschen macht, und der Tag naht heran, da Maria dem Christusknaben als gute Mutter wie jede andere auch einen Apfel oder eine Birne reicht, und an dem sich das religiöse Bild in seinem wesentlichen Kerne selbst zerstört, um dem Genrebilde Platz zu machen. Es muß ein Augenblick kommen, wo Maria und Christus als abstrakte Ideen, die nicht mehr die einzigen bestimmenden Lebenswerte sind, hinter ihren Modellen verblassen und nur noch die Mutter, das Kind und die Birne sichtbar bleiben. An diesem Tage hat in der abendländischen Kunst das wirkliche Leben über den metaphysischen Gedankengehalt gesiegt, und es strömt durch die einmal geschlagene Bresche nunmehr in voller Breite ein, um schließlich alles, was überhaupt lebt, auch der Darstellung durch die Kunst für würdig zu erklären.

Nur mit der abendländischen Kunst, nicht aber mit der Kunst des Ostens kann es unser Buch zu tun haben. Denn wenn bei einer Kunst die Motive und Gefühlswerte, die eigentlich dem Genre angehören, in das Metaphysische monumentalisiert werden, ist es nicht mehr möglich, von Genremalerei in unserem Sinne zu reden. Zwischen einer Genreszene indischer Tempelplastik etwa und einem Genrebilde von Teniers klafft ein Abgrund, über den keine Dialektik eine Brücke der Gemeinsamkeit zu schlagen vermöchte. Im Orient wächst sich das Genre zur metaphysischen



Abb. 5. Bernhard Strigel, Heilige Sippe



Abb. 6. Giovanni Segantini, Die Liebe zum Kreuz

Monumentalität aus, die ein für unser Gefühl monströs gesteigertes Irdisches ist, im Abendlande wird eine Genremalerei im eigentlichen Sinne erst möglich in dem Augenblick, da die bisher metaphysisch gebundenen Kräfte der Kunst mehr und mehr frei werden. Sicher ist darin die östliche Kunst dem Abendlande bedeutend überlegen, daß sie einen durchaus einheitlichen Charakter trägt, und Genrebilder in unserem Sinne bringt recht eigentlich erst in Japan die Ukioje Riu, der Farbenholzschnitt, den aber charakteristischerweise der Osten immer nur selbst mit Mißtrauen betrachtet hat. Alles, was uns früher genremäßig im abendländischen Sinne in östlicher Malerei anmutete, ist, soweit nicht religiös bestimmt, Bildnis und noch viel mehr staffierte Landschaft, so daß wir also im Grunde die Genremalerei als eine durchaus abendländische Angelegenheit zu betrachten und ihren Weg von Ägypten und seinen Nachbarkulturen sofort nach Europa zu verfolgen haben.

Die geschichtliche Betrachtung der abendländischen Malerei kann immer nur wieder bis zu einem bestimmten Zeitpunkt die starke Verachtung des Genremäßigen und seine Unterdrückung zeigen. Weder die Genremalerei der Antike noch die Vorliebe für Genremäßiges in der Miniatur sind ein Beweis für allgemeine Schätzung. Die Genremalerei des Altertums im Abendlande dient lediglich zum Schmucke der Villen einiger reichen Privatleute, und die profanen Miniaturen entspringen entweder ähnlichen Motiven oder sind gleich den Steinmetzarbeiten der Dome heimliche Revolten bürgerlich irdisch gestimmter Naturen gegen die ausschließlich metaphysisch gestimmte Richtung der Zeit. So ist etwa Herrat von Landsberg aufzufassen. Wie das Volksempfinden in Spielen und Schwänken gegenüber dem rein Religiösen das Recht auf irdisches Leben zu betonen sucht, so geht auch die Kunst allmählich die gleichen Wege, zunächst verborgener, heimlicher, darum als eine in der Opposition stehende Kunstart sehr leicht mit einer Neigung zur Groteske und zur Karikatur, zum mindesten aber doch als sehr vereinzelte Äußerung im Verhältnis zur allein geltenden religiösen Malerei. Am frühesten gewinnt das Genremotiv natürlich im graphischen Blatt an Terrain, also in einer auf breite volksmäßige Wirkung gehenden Technik. Hier erhält der Künstler zuerst die Möglichkeit, mit seinem Beschauer auf Du und Du zu stehen, als Individuum mit dem Individuum zu sprechen, während

sonst sein malerisches Werk Gespräch der Menschheit mit Gott, also Zweckkunst ist.

Die Befreiung der Kunst vom Zweck ist also die Vorbedingung der wirklichen Genremalerei und dies in einem allgemeinen Sinne, während besondere Fälle bisher nur als vereinzeltes Aufatmen, als Nebenwerk möglich waren. Diese Befreiung vom Zweck kann aber erst in dem Augenblicke eintreten, wo allen Ständen nicht mehr wie bislang eine gemeinsame geistige Atmosphäre gemeinsames Gesetz gibt. So bunt das Leben zu jeder Zeit sein mochte, so fand es sich doch in der Gemeinsamkeit des metaphysischen Zwecks zusammen. Es muß erst um seiner selbst willen geliebt werden, um kunstwürdig zu sein.

Mit anderen Worten: die Genremalerei ist das künstlerische Kind des Protestantismus. In der deutschen Kunst fühlen wir die Vorbereitung, wenn statt der himmlischen Bilder mit Maria im Mittelpunkt plötzlich das irdische Leiden Christi zum Hauptstoffe der Kunst wird. Damit ist schon von der Abstraktion abgerückt. Das religiöse Prinzip wird mitten in das menschliche Alltagsleben hineingestellt, Straßenszenen, Gerichtsverhandlungen und ähnliches gewinnen eine bisher nicht geahnte Bedeutung für die Kunst. Die Phantasie sieht sich an den natürlichen Vorgang verwiesen. Die Möglichkeiten künstlerischer Arbeit verbreitern sich stofflich, und wenn uns etwa heute an altdeutschen Bildern eine Überhäufung mit Details, eine Freude an übertriebener Gestaltung wirklicher Gebärden und Gefühlsausdrücke bis zur Grausamkeit auffällt, so bedeutet das in Wirklichkeit nichts anderes, als daß die Malerei endlich vom typisierenden Prinzip zum individualisierenden Prinzip übergeht, und daß der Augenblick naht, in dem vor ihr jeder Stoff gleich sein wird.

Sozial stellt sich das Ganze so dar, daß die Künstler, die den Umschwung vorbereiten und schließlich herbeiführen, kleinbürgerliche Handwerker sind, die von dem Grandseigneurtum der italienischen Malerei — man denke an Dürers berühmten Stoßseufzer aus Venedig! — nichts wissen, und denen zunächst einmal ihr Werk gemeinhin nicht nach ästhetischen Wertungen, sondern, wie jedem andern Handwerker, nach der Anzahl der Stunden oder Tage bezahlt wird, die sie dazu gebraucht haben. So erklärt sich beispielsweise auch die Tatsache, daß im ersten Jahrhundert der eigentlichen Genremalerei die Feinmaler die teuersten und ge-



Abb. 7. Adrian van Gaesbeck, Maler bei der Arbeit



Abb. 8. Hans Burgkmair, Künstler und Frau

schätztesten sind, da ihre Werke ja die meiste Zeit in Anspruch genommen haben (solche Perioden kennen selbst noch das XVIII. und das XIX. Jahrhundert, wie etwa Denner und gewisse neuere Italiener und Spanier beweisen). Diese Handwerker leben in engen Gassen und in kleinbürgerlicher Umgebung, fern der aristokratischen und metaphysisch bestimmten Atmosphäre des italienischen Kirchenfürstentums. Ihrem Leben gemäß verirdischt sich ihnen das religiöse Erlebnis, ist ihnen nur in einer ausgesprochen bürgerlichen Form überhaupt möglich. Noch ist diese bürgerliche Form wie dieses bürgerliche Leben überhaupt als untergeordnet empfunden, noch sehnt sich die bürgerliche Malerei, wie ja Dürers Beispiel beweist, nach dem italienischen Ideal. Das wird und muß anders werden, wenn einmal die bürgerliche Weltanschauung zur herrschenden wird.

Mit Recht darum wird der Beginn der Genremalerei gewöhnlich mit der holländischen Malerei verknüpft. Denn die Selbständigkeit Hollands bedeutet die Entstehung des modernen Bürgertums, den Beginn breiter bürgerlicher Weltanschauung. Der Kampf Hollands entsprang aus religiösen Differenzen, er bezweckte nichts Geringeres als die Verweltlichung und Verbürgerlichung der Religion. Mit seinem Erfolge wurden der Malerei ihre bisherigen Grundlagen entzogen, und statt der metaphysischen Themenbeschränkung lag mit einem Male das ganze wirkliche Leben als kunstberechtigt und darstellungswürdig vor ihr. Das Religiöse wurde zu einer derart innerlichen Angelegenheit, daß puritanischem Empfinden sogar die künstlerische Beschäftigung mit ihm als Profanation erschien. Die Kirche als eigentlicher Brotherr der Kunst in großem Maße schied aus. Auch der Staat als Besteller verkörperte sich nicht mehr in einer einzelnen Person, sondern bestand aus Bürgern gleich dem Künstler, die von neuem Stolz auf den Sieg ihrer Weltanschauung erfüllt waren. Zudem war dieser Staat auch nicht mehr Hauptbrotherr, neben ihn traten Gilden, Verbände und noch mehr die einzelnen kunstsinnigen Bürger. Mit einemmal war das bürgerliche Leben voll von interessanten und kunstwürdigen Motiven. Das Geld war in neuen Händen — haben doch in Holland sogar die Bauern der großen Umschwungszeit ihre überflüssigen Kapitalien in Bildern als Handelsobjekten angelegt! Von jetzt ab tritt erst eigentlich der religiösen Malerei eine bürgerliche Malerei, eben das, was man als Genremalerei zu bezeichnen pflegt, gegenüber. Sie

ist durch die nunmehr folgenden bürgerlichen Jahrhunderte die herrschende, die Entwicklungsphasen der Malerei sind eigentlich nun nichts anderes als der letzten Endes immer siegreiche Kampf der bürgerlichen Malerei gegen die wieder aufstrebenden alten Kunstideale. Die künstlerischen Kräfte auf beiden Seiten sind durchaus nicht so verschieden (es ist ein Mißverständnis, wenn man verächtlich von der Malerei des Nazarenertums redet), die bürgerliche Malerei bleibt darum die stärkere und siegreiche, weil sie der herrschenden sozialen Gliederung und Weltanschauung entspricht. Ihr Erfolg beruht auf genau denselben Gründen, die jahrhundertelang ihre Entwicklung unmöglich machten.

Es wäre darum Zeit, endlich einmal den unklaren Begriff Genremalerei durch die bürgerliche Malerei zu ersetzen und damit Klarheit in die großen Phasen der abendländischen Malerei zu bringen. Denn es ist sehr wohl möglich, daß wir gegenwärtig, ohne daß es die meisten ahnen, wieder einmal vor einem entscheidenden Wendepunkte in der Geschichte der Malerei stehen.

Das Folgende gibt ungefähr die großen Gesichtspunkte, die bei Beobachtung der Genremalerei oder, wie wir jetzt sagen wollen, der bürgerlichen Malerei, sich als maßgebend erweisen:

Jede Malerei mit nicht ausgesprochen sinnenmäßigen Tendenzen leidet von vornherein unter einem Zwiespalt zwischen Absicht und Form. Zur Überwindung dieses Zwiespalts bedarf sie einer ständigen Steigerung des Formalen, um dieses der Absicht möglichst anzunähern. In ihrer Entwickelung überwiegt zunächst das Sinnenmäßige, Naturalistische, dann folgt wieder eine künstlerisch schwächere Epoche, in der die Absicht vordringt, und auf ihren Höhepunkten gelangt diese Art Kunst zur sogenannten klassischen Vollendung, d. h. mit Hilfe genialer Naturen zu einer reinen Übereinstimmung von Absicht und Form. Diese Epoche ist gemeinhin schnell erschöpft, und es folgt jener Niedergang, während dessen an die Stelle des Zusammenstimmens immer stärker die Herrschaft des rein Formalen bei verblassender Absicht tritt, so daß am Ende die leeren formalen Elemente in Gestalt des sogenannten Manierismus zurückbleiben.

Hier treten dann die sogenannten toten Strecken der Kunst ein, tote



Hieronymus Bosch.

Strecken darum, weil die formale Ausgestaltung des Metaphysischen sich erschöpft hat und keine neuen Möglichkeiten mehr bietet. Solche Zeiten haben auch immer von einer sterbenden Kunst gesprochen, womit sie eben gerade ihre besondere Kunst meinten.

Die Rettung sucht die Kunst dann gewöhnlich, indem sie eben den entgegengesetzten Weg einschlägt und sich an den Naturalismus hält. In diesem Sinne erlebte die Welt den Naturalismus des kleinasiatischen Griechentums beispielsweise oder den Kampf, den Caravaggio und seine Nachfolger gegen die Caracci führten und der seine eigentliche Hochblüte dann in der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts trieb. Der Erfolg solcher neuen Kunstwege hing ganz davon ab, ob sie in der neuen sozialen und Ideenschichtung der Welt eine Basis fanden, die eine Hochentwicke-lung möglich machte. Das kleinasiatische Griechentum z. B. fand solches nicht, und sein Naturalismus blieb darum eine interessante Sonder-erscheinung ohne wirkliche Fruchtbarkeit, der italienisch-spanische Natu-

ralismus wäre, weil hinter ihm noch das Metaphysische stand, rettungslos verloren gewesen, hätte nicht die große von den germanischen Ländern ausgehende Strömung ihn weiter getragen. Gemeinsam aber ist all diesen Epochen, daß sie nun nicht wie die Kunst des Ostens etwa eine naturalistische Auffassung des Göttlichen erstreben, sondern daß sie überhaupt ihre ganze Grundanschauung nunmehr bürgerlich fundamentieren. Wie bereits gesagt, waren eigentlich nur die Niederlande in der glücklichen Lage, daß für die bürgerliche Tendenz in der Malerei die Vorbedingungen ebenso absolut geeignete waren wie für die metaphysische Tendenz in der Renaissance, so daß es der niederländischen Kunst vollkommen absichtslos gelang, die bürgerliche Malerei zu einer ebenbürtigen künstlerischen Höhe zu erheben.

Lassen sich solche Tendenzen und ihr Ringen durch die Geschichte der Malerei ständig verfolgen, so fehlt es gewiß nicht an Übergängen und Verschmelzungen. Wie neben die holländische Malerei die der südlichen Niederlande als eine Art Übergang tritt, so halten sich etwa im katholisch bleibenden Süddeutschland die italienisierenden Traditionen metaphysischer Natur im Kampfe gegen die zu Holland neigenden naturalistischen Absichten des Nordens. Ja beides bekämpft sich nicht nur, sondern gibt auch einander. Die bürgerliche Malerei übernimmt ihr wichtige Kulturelemente, und die absterbende Malerei ermöglicht sich durch die neuen Anregungen oft einen guten Abgang.

Die Entwickelung der bürgerlichen Malerei geschieht meist so, daß sie mit einer unverwüstlichen Frische das gesamte Gebiet des Lebens ohne Rücksicht auf ästhetische Grundabsichten ergreift. Sie stellt den typisierenden Ansprüchen der vergangenen Epoche ihre eigenen individualisierenden Absichten entgegen, sie verlegt gewissermaßen das Metaphysische aus dem Himmel in den Menschen selbst. Darum braucht die bürgerliche Malerei im Grunde auch an sich durchaus nicht die Anekdote und ist mit der sogenannten Feuilletonmalerei keineswegs gleichzusetzen. Die Anekdote bedeutet für sie nicht mehr, d. h. nichts anderes als das biblische Ereignis für die religiöse Malerei. Soweit überhaupt die Notwendigkeit von Gegenständlichem in der Malerei supponiert wird, ist, lediglich vom Standpunkte des Künstlerischen aus natürlich, irgendein Wertunterschied zwischen einem religiösen Motiv der Renaissance und



Daniel Chodowiecki



einem Bauernmotiv der Niederländer in keiner Weise zuzugeben, und wer unter Durcheinanderwürfelung von Absicht und Form und infolge eines Mangels an historischem Blick das eine um des anderen willen nicht zu genießen vermag, wird keinem vollkommen gerecht.

Grundverschieden müssen naürlich die technischen Wege sein. Die religiöse Malerei muß dem Typischen durch eine Steigerung des Gesetzmäßigen nachstreben, die bürgerliche Malerei dem Individuellen gerade entgegengesetzt durch eine immer wieder neue entsprechende Individualisierung der Mittel. Zweifellos hat es die bürgerliche Malerei in gewisser Hinsicht leichter als die religiöse: auch das bescheidene Talent vermag zu einer beschränkten Individualisierung der Mittel zu gelangen, die bei richtiger Erkenntnis zur Erfüllung der Aufgabe vollkommen ausreicht, während in der religiösen Malerei die Aufgabe stets so hoch gestellt ist, daß nur die überlegene Natur ihr vollkommen gerecht zu werden vermag. Darum steht rein künstlerisch bewertet ein gutes Stück von Teniers zweifellos höher als ein Bild der Caracci, trotzdem gewiß die Caracci bedeutendere Naturen und Begabungen als Teniers gewesen sind. Andererseits hat die geniale Begabung es in der bürgerlichen Malerei schwieriger, sich völlig durchzusetzen, weil sie in keiner Weise von ihrer Aufgabe getragen wird, und so wird denn doch wohl bei aller objektiven Wertung Rembrandt etwa ein tieferes Erlebnis bleiben als Raffael, Frans Hals aber ein geringeres.

Der Niedergang der bürgerlichen Malerei tritt nicht ein, weil sie im Stadium einer Erschöpfung nach Art der religiösen Malerei zur Manier gelangen könnte, sondern dann, wenn sie in einem Mangel an Selbstachtung glaubt, daß die Darstellung des sachlichen Vorgangs, den wir meinethalben ruhig Anekdote nennen mögen, nicht mehr genüge. Im Augenblicke, wo die bürgerliche Malerei Tendenzmalerei wird, hört sie auf, eigentlich Kunst zu sein. Sie wird dann genau so zu einem Zwitter wie die historische Malerei, das will sagen, die Absicht ist im Künstlerischen nicht erschöpft, sondern liegt außerhalb des Künstlerischen, und das Bild erfüllt seine Absichten erst dann, wenn es der Beschauer in einer Disposition betrachtet, die ihm nicht durch das Bild suggeriert wird.

Das gilt vor allem von allen moralischen Tendenzen, da sich Moral

nicht malen läßt. Ein Bild kann nicht moralisch bessern, das liegt außerhalb seiner Gesetze. Das gilt ferner in besonderem Grade von aller Feuilletonmalerei. Sie gestaltet nicht die Anekdote, sondern sie gibt erst die Pointe einer Anekdote, die sich der Maler vorher erzählt hat, und von der er voraussetzt, daß sie sich auch der Beschauer erzählt, um das Bild zu genießen. Strenggenommen beschäftigt sich also der Genuß nicht mit dem Bilde, sondern mit einer Erzählung, deren Pointe das Bild ist, und das Bild wird damit zu einer unmalerischen Angelegenheit und zu Literatur. Die illustrierten Zeitschriften solcher üblen Epochen geben auch darum ganz richtig der Wiedergabe derartiger Bilder entsprechende literarische Texte bei, was nichts anderes beweist, als daß die betreffenden Bilder überhaupt keine selbständigen Kunstwerke sind. Wie in der religiösen Malerei in ihren Niedergängen das Künstlerische zu einer leeren Form geworden ist, so ist in der bürgerlichen Malerei in ihren schlechten Epochen das Bild gleichfalls zu einer leeren Form geworden, um so schlimmer und um so platter, als ihm keine Tradition großer Absicht einen Schein des Lebens einzuflößen vermag. Die schlechte bürgerliche Malerei steht ohne Zweifel unendlich tiefer als die schlechte religiöse Malerei.

Sind wir uns darüber einig, daß die bürgerliche Malerei das menschliche Alltagsleben ohne Wertungen in dem Sinne gestaltet, daß der allgemein menschliche Wert des alltäglichen Vorgangs dauernde Form gewinnt, so müssen wir uns auch von der Einteilung der alten Kunstgeschichte trennen, die die bürgerliche Malerei nach Stoffgebieten gliedern möchte. So unterscheidet etwa Franz Kugler zwischen niederem Genre (dem volkstümlichen Sittenbilde), höherem Genre (dem Gesellschaftsbilde), italienischem Genre mit den Schlachtenbildern aller Völker, französischem Genre, englischem Genre usw. Ja, ihm fällt bei den Niederländern die Vereinigung von Genre und Landschaft als etwas Besonderes auf, die an sich etwas Selbstverständliches ist, da die Malerei in dem Augenblicke, wo sie sich an die natürlichen Verhältnisse wendet, ja auch unmöglich mehr an der Natur als solcher vorübergehen kann. Nach unseren bisherigen Ausführungen dürfte der noch jetzt übliche Widersinn derartiger Einteilungen ohne weiteres einleuchten. Sie verkennen den eigentlichen Sinn der bürgerlichen Malerei und räumen dem



Breughel

Motivischen eine zu ausschlaggebende Stellung ein. Was die bürgerliche Malerei auch thematisch schildern mag, sie bleibt an sich darum unter allen Verhältnissen die gleiche. Ihre besondere Erscheinung wird durch die besondere soziale Schichtung gegeben, in der sie jeweilig lebt und schafft. Man kann ebensowenig von verschiedenen Gattungen der bürgerlichen Malerei reden wie etwa von solchen der religiösen, denn zwischen der Mariendarstellung und dem Heiligenbilde besteht nicht der geringste Unterschied an sich.

Unsere Aufgabe kann demnach nur sein, in großen Zügen das Verhältnis des Bürgertums zur Kunst und seinen Niederschlag in der Malerei im Laufe der Kunstgeschichte festzulegen. Aus der besonderen Artung des Bürgertums einer Epoche ergeben sich jeweils Eigenart und Umfang der bürgerlichen Malerei. Alle nachträglichen Einteilungen können immer nur falsche Einstellungen ergeben. Die Sache ist die, daß nie irgendwie absichtliche Scheidungen wie hohe und niedere Genremalerei bestanden, außer in der Phantasie der Kunsthistoriker. Soziale und kulturelle Momente bestimmten in jeder Zeit die Eigenart der Kunst. Und

Abb. 10. Paolo Veronese, Europa

ja in dieser geradezu die Reinigung hiervon sieht. Erst im Augenblick, wo die zur Erzeugung der großen Formen kräftige Gefühlswelt untergeht und die Formen leer zurückläßt, fühlt sich der Künstler von diesen Formen unbefriedigt und zerstört sie selbst, indem er die menschlichen Affekte wieder in sie einströmen läßt. Nach der Zerstörung der Formen aber bleiben nunmehr die Affekte allein zurück und verlangen ihrerseits nach Form: ein neuer Naturalismus setzt ein.

Erschöpft das Altertum eigentlich die Ausdruckskraft der Plastik (die Plastik der Renaissance ist nicht mehr Plastik im antiken Sinne, sondern malerische Plastik), folgt ihm die Entwicklung der architektonischen Formen, so setzt auf diese die dritte Epoche, die des Malerischen, ein, von der man vielleicht gegenwärtig denken möchte, daß sie sich ihrem Ende entgegen neigt. In den ersten beiden großen Epochen ist das Malerische überhaupt nur Nebenerscheinung, selbst die enkaustische Malerei der Alten ist eine für die wahre Bedeutung ihrer Kunst nicht wesentliche Lebensäußerung. Es muß von vornherein immer wieder betont werden, daß die antike Malerei letzten Grundes mit dem, was wir heute als Malerei empfinden, durchaus nichts zu tun hat, und etwa von einem Impressionismus in der antiken Malerei zu reden, wie dies manchmal geschah, ist eine Naivität. Wir dürfen trotz der verschiedenen alten Nachrichten über Malerei ruhig annehmen, daß die Malerei im Altertum als eine lediglich kunstgewerbliche Sache angesehen wurde. Sachlich bleibt sie durchaus von der plastischen Auffassung abhängig, nimmt ihren Weg von der Silhouette über das Relief, und in diesem Sinne möchten wir verstanden werden, auch wenn wir von antiker Malerei sprechen.

Die bürgerliche Malerei kann gerade dieses kunstgewerblichen Charakters wegen hierbei eine gewisse Rolle spielen, weil die betreffenden Zeiten eben überhaupt von ihrer Malerei die letzten und eigentlichen Aufgaben ihrer Kunst gar nicht verlangen, und diese Auffassung bleibt noch in der architektonischen Epoche die vorherrschende, so daß lange Jahrhunderte in der Entwicklung der Malerei eine Geschichte der bürgerlichen Malerei sich ausschließlich an die Entwicklung der Buchminiatur verwiesen sieht. Die Entwicklung der Wandmalerei vermag sich erst allmählich von traditionellen Aufgaben zu befreien, deren Gesetze letzthin nicht die ihrigen sind. Sie hat dann einen langen Weg vor sich, um mit

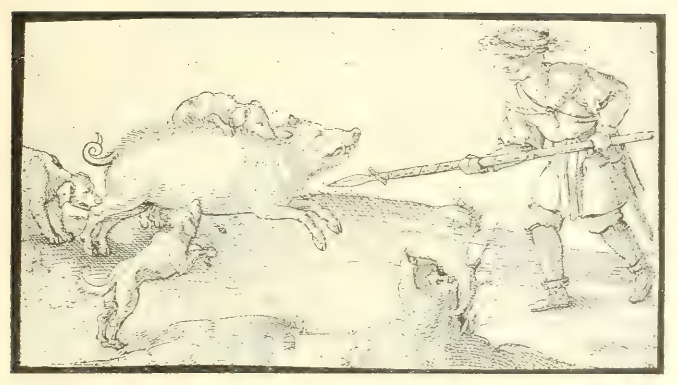
ihren Mitteln die Höhen künstlerischer Ausdruckskraft zu erreichen, zu denen die bisherigen Kunstwege hinführen. Eine Stellung neuer Aufgaben wird erst im Augenblicke möglich, als sich das Bild von seiner Gebundenheit an die Wand löst, als sich die große Anschauung von der Einheit aller Kunst, die etwa noch ein Theoretiker wie Battista Alberti vertritt, zu lockern beginnt. Die von der Wand befreite Malerei geht nunmehr immer entscheidender ihren eignen selbständigen Weg, der bestimmt ist, sie von den bisherigen künstlerischen Zielen stets weiter fortzuführen. Der Weg wendet sich von den bisherigen Kunstabsichten, der metaphysischen Repräsentation des Menschlichen vor allem in der Kirche, dem Hause des einzelnen Menschen zu, an den zuerst nur, und auch das mit großer Beschränkung, das Pergamentmanuskript gedacht hatte. Die Tafelmalerei führt vom religiösen Gemälde über das Bildnis zur bürgerlichen Malerei im eigentlichen Wortsinne. Mit dem Bildnis gewinnt die Malerei ein neues Kunstinteresse, das vor allem mit den Stifterbildnissen in die religiöse Malerei übergreift. Auf Werken Ghirlandajos etwa verschwindet mitunter das Religiöse schon vollkommen vor den zahlreichen Florentinern, die sich zur Darstellung hinzudrängen, aber noch kann man von keiner eigentlich bürgerlichen Malerei sprechen, noch sieht der Bürger seine ganze Bedeutung in einem persönlicheren Verhältnis zum Religiösen. Freilich empfinden wir heute das Vordringen des bürgerlichen Elements gegenüber dem religiösen, das in den Stifterbildern und in der Neigung zum Bildnis überhaupt liegt, aber es muß noch viel Zeit vergehen, ehe die Zusammenfügung solcher Bildnisse zu einer religiös nicht bestimmten Handlung möglich ist. Und ganz folgerichtig muß eine solche Entwicklung in dem Teile Europas vor sich gehen, der am weitesten vom religiösen Zentrum, von Rom, abliegt, also in den germanischen Ländern. Hier überwindet das Tafelbild am frühesten mit einiger Konsequenz die ausschließlich religiöse Tradition des Wandbildes, indem es dieselbe zuerst verbürgerlicht, um auf dem Wege über diesen Vorgang schließlich die ganz neuen Aufgaben rein bürgerlicher Art zu entdecken. Im Augenblicke, in dem die Malerei jene Vornehmheit der Renaissance verliert, die das Göttliche und das Heilige als eine besondere Aristokratie über die Menschheit setzte, tut sich eine ganz neue geistige Einstellung auf. Wird das religiöse Erlebnis erst einmal zu einem Er-



Abb. 11. J. van Loo, Europa



Abb. 12. Francisco José de Goya, Mönchspredigt



Jost Amann

lebnis sozial Gleichgestellter unter Handwerkern, Bürgern und Bauern, so wird damit zugleich das Alltagserlebnis geheiligt und kunstwürdig gemacht. Es erhält einen neuen Wert und eine neue Bedeutung; wenn z. B. bei Bernhard Strigel Maria mit dem Christuskind in der Zimmermannswerkstatt sitzt, in der der heilige Josef eifrig hobelt, ist auf diese Weise das Handwerk überhaupt zum würdigen Gegenstande für die Kunst geworden. Die Trennung zwischen Kunst und Leben fällt, die Kunst wird zu einer Höherführung und Ausdeutung des tatsächlichen Lebens. Dieses tatsächliche Leben aber ist letzten Grundes immer Massenleben und nicht Ausnahmefall. Die Kunst geht von den früheren Voraussetzungen ab, mit einer Anzahl typisierter und damit vom Leben getrennter Vorgänge zu arbeiten, um statt dessen die Bedeutung des einzelnen Vorganges ganz ins Individuelle, in die Charakteristik zu verlegen. Damit tritt eine erhöhte Bedeutung der Farbe als seelendeutende Kraft gegenüber der mehr plastisch empfindenden Linie in ihr Recht. Die bürgerliche Malerei erschließt neue der Natur abgelauschte Illusionen, die der alten Malerei ferne lagen oder von ihr doch nur auf dem Wege über die Komposition vorgetäuscht werden konnten: sie erschließt den Raum und erobert sich damit auch die Landschaft. Zwischen Bildnis und Landschaft liegt die sogenannte Genremalerei, die Malerei des bürgerlichen Vor-

gangs, eingebettet. Sie nimmt sich unter diesen Bedingungen von der Bescheidenheit des kleinen Erlebnisses aus die ganze Welt, ebenso nach außen wie nach innen.

Als nunmehr die bürgerliche Malerei ihren Sieg entschieden sieht, verändert sie sofort ihre ganze Haltung. In der Zeit der Herrschaft der religiösen Malerei fehlte es den bürgerlichen Äußerungen, soweit sie nicht eine Art vornehmes privates Kunstgewerbe waren, nicht an der Bitterkeit des Unterdrückten. Die Steinmetzgotik, um von so frühen Dingen wie dem Spottkreuz ganz zu schweigen, und vieles in der Miniaturmalerei hatten ein höhnisches Lächeln, das zu Fratze und Karikatur neigte und seine Wirkungen bis in die Arbeiten von Bosch und selbst Breughel hineintrug. Gedämpft klingt dieses Spottlachen auch noch durch die erste Zeit der sieghaften bürgerlichen Malerei, noch viele dieser handwerklichen Maler, Söhne von Gastwirten, Müllern, Bäckern empfinden sich, eingestandener- oder uneingestandenerweise, durchaus als Revolutionäre, ja selbst die tiefste Bejahung in der Malerei, Rembrandt, erwächst eigentlich aus dieser Verneinung. So erklärt sich das, was man häufig als eine Vorliebe für das Häßliche an der bürgerlichen Malerei getadelt und verworfen hat und was eben nichts anderes ist als die Vernichtung der alten Ästhetik und der Überschuß an neuer Kraft. Der bürgerlichen Malerei ihr Recht auf das Häßliche bestreiten, wäre nichts Geringeres als eine Ungültigkeitserklärung der ihr eigentümlichen Gesetze; es kann nichts im Leben geben, das nicht zum Kunstwerk umgeformt werden könnte, immer in den Augenblicken, in denen sich die bürgerliche Malerei von den ästhetischen Gesetzen einer früheren Kunst betäuben und abhängig machen läßt, tritt auch ein Schwächezustand ein (unmöglich können niederdeutsche Bauern mit dem Rhythmus griechischer Olympiasieger ihre Scholle pflügen). Alle solche häufigen Versuche, den alltäglichen Vorgang ins Monumentale alter Art umzustilisieren, sind Mißverständnis und Unglück für die Malerei.

Auf genau entgegengesetztem Wege hingegen sucht die bürgerliche Malerei die alten Symbole eben ihrer Symbolik zu entkleiden, indem sie an ihre Stelle die rein menschliche Natur setzt. Maria mit dem Christuskinde wandelt sich zur Gestalt der Mutterliebe überhaupt. Segantinis



Dürer

blühende junge Mutter mit ihrer zärtlichen Kindesliebe ist zweifelsohne die Nachfolgerin der alten Madonna, mit deren innerstem Gehalt der ihrige durchaus identisch ist. Die bürgerliche Malerei negiert nicht die alte religiöse Motivenwelt, aber sie will zeigen, daß sich das Ewige tagtäglich in den an sich banalsten Formen neu ereignen kann. Sie scheut dabei nicht vor einem gewissen Humor zurück, wenn es ihr scheint, als ob ein biblisches Motiv von der religiösen Malerei allzu wichtig und bedeutungsvoll aufgefaßt wurde, und es gibt kaum eine schärfere und zugleich harmlosere Kritik als jenes Susannenbild Theodor Hosemanns, in dem Susanna zu einer kleinen Bauersfrau und die beiden Greise zu zwei bezopften Abenteurern werden. Hier ist die Kritik treffender und unkomplizierter als etwa in dem berühmten Susannenbilde Böcklins. Die bürgerliche Malerei verwirft jene absichtsvolle Feierlichkeit, die jede Stilkunst von selbst mit sich bringt, sie entsagt dem Pathos und will statt dessen nur die innerliche Kraft der natürlichen Vorgänge aus sich selbst wirken lassen. Freilich kommen auch hier Zeiten, wo sich mit einem Male alles wieder ins Pathos wenden will, aber es sind schlechte Zeiten der Malerei, in denen sie sich selbst verleugnet und zur Illustration, zum Feuilleton wird. Selbst dort, wo die echte bürgerliche Malerei die alten Motive ohne bestimmte Ansichten wieder aufnimmt, wird aus ihnen etwas

vollkommen anderes. Vergleicht man beispielsweise Veroneses Raub der Europa (ein bis in die neueste Zeit seltsam beliebtes Motiv) mit einer späteren Gestaltung, wie sich deren viele in der durch eine Neigung zur Mythologie nicht ganz reinen Periode des Rokoko finden, so wird das grundsätzlich Andere sofort fühlbar. Der Zeus des Veronese ist wirklich ein Stier gewordener Gott, die Europa voll vom inneren Bewußtsein ihrer Sendung, dem hoheitsvollen Werke fehlt jede Naivität des augenblicklichen Erlebnisses und soll ihm ja bei seinen symbolischen Absichten auch fehlen. In den Gestaltungen der bürgerlichen Malerei aber spielen ein paar heitere hübsche Mädchen mit einem geschmückten Tier, vom Titel abgesehen ist das Ganze eine arkadische Handlung ohne symbolische Ausdeutung. Nicht daß die Kraft eine andere wäre, Grundstimmung und Ziele sind andere.



Carlo Antonio Porporati

Die bürgerliche Malerei im Altertum





Abb. 13. Weinlese, ägyptische Wandmalerei



Abb. 14. Harfenspielerin, ägyptische Wandmalerei



Grabgemälde (italisch)

Wir vergessen gemeinhin, wenn wir von antiker Kunst sprechen, daß diese Kunst, die in unseren Handbüchern nur einen bescheidenen Bruchteil des Raums beansprucht, sich in Wahrheit über vier Jahrtausende erstreckt, also über einen Zeitraum, dreimal so lang wie unsere ganze Kultur seit Christi Geburt. Einem Historiographen auf einem anderen Planeten, vor dem die Jahrhunderte wären wie ein Tag, würde also umgekehrt unsere ganze neuere Kultur nur als ein Bruchteil der gesamten Entwicklung erscheinen. Daraus ergibt sich, daß alle unsere Stellungnahme zur antiken Kunst immer einen zeitlich bedingten und schwankenden Charakter haben muß. Jede neue psychologische Einstellung zur Antike muß auch immer wieder ganz neue Ansichten von ihr ergeben, die eine nicht minder richtig als die andere, weil im antiken Menschen alles genau so enthalten gewesen sein muß wie im modernen, und alle zusammen falsch, weil es uns unmöglich ist, uns von der Entwicklung zu befreien, die wir inzwischen durchgemacht haben. Ausdrücke und Begriffe, die ein eigentümliches Produkt unserer eignen Entwicklung sind, können wir gar nicht anders als auch auf die antike Kunst anwenden, und wir kommen damit zu Urteilen, die unmöglich auf die schöpferischen Gründe der antiken Welt zutreffen können, weil diese auf ganz andern Voraussetzungen aufbaute. So werden wir immer unsere Definitionen wie

typisch und individualisierend, plastisch, architektonisch, malerisch als Schlüssel zum Verständnis der antiken Kunst verwenden müssen. Niemals werden diese Schlüssel ganz passen, da das Schloß ursprünglich nicht für sie gemacht wurde. Und doch können wir sie nicht entbehren, weil es uns sonst überhaupt nicht möglich ist, einen Zugang zu finden. Allen Darlegungen über antike Kunst müßte eine solche Betrachtung vorangehen, damit wir uns von vornherein durchaus ihrer Relativität bewußt sind.

Aus der zeitlichen Entfernung, die das Gesichtsfeld zusammenzieht, betrachtet, scheint uns die ägyptische Kunst, vor allem aber die Malerei, gänzlich der Fähigkeit zu entbehren, die Gesichter der Menschen in der Darstellung individuell zu gestalten und durch den Ausdruck der Gemütserregungen zu beleben. Wir empfinden die ägyptische Malerei als rein erzählender Natur, als eine Schilderung mit lediglich schematischen Mitteln. Allerdings haben wir uns heute, nicht zum wenigsten durch das Anwachsen der Funde, in die ägyptische Malerei schon so weit hineingesehen, daß wir ihr die Absicht, Individuen und selbst Rassen nicht nur durch bloß äußerliche Merkmale zu unterscheiden, unmöglich mehr ganz absprechen können. Wir können noch weitergehen und für möglich halten, daß etwa aus ähnlicher zeitlicher Entfernung die Malerei der Renaissance, zweifellos eine Hochperiode aller Kunst, einen keineswegs völlig anderen Eindruck machen müßte. Mit alledem bleibt doch bestehn, daß die ägyptische Malerei sehr wenig oder gar nichts mit dem gemein hat, was wir heute als Malerei empfinden, und daß, wenn so verdienstvolle Forscher wie Ludwig Curtius in ihr zugleich die Wiege von Landschaft, Genrebild und Stilleben erblicken, der Grund für dergleichen Wertungen nicht eigentlich im Künstlerischen, sondern in ganz anderen Dingen zu suchen ist.

Wenn wir in den ägyptischen Grabkammern die bildlichen Darstellungen betrachten, mit denen die Wände bedeckt sind, und darauf achten, wie sich die Schrift mit ihnen vermischt, so werden wir allen philosophischen Erörterungen zum Trotz das Gefühl stärkster innerlicher Verwandtschaft der Bilder und der Buchstaben auf den Mastabawänden nicht los. Ist vielleicht alle Schrift ursprünglich Bilderschrift gewesen und mag sich daraus in Zusammenwirkung mit dem Schattenbilde die Kunst über-



Abb. 15. Getreidedreschen, ägyptisch



Abb. 16. Bäuerinnen auf dem Weg zum Markte, ägyptisch

haupt erzeugt haben, so erscheint uns die ganze sogenannte ägyptische Malerei als eine derartige Bilderschrift. Der Schematismus der Bewegungen, der mitunter an die einzelnen Phasen einer kinematographischen Aufnahme erinnert, der Mangel an Perspektive, der sich nicht einmal zu Neigungen oder Versuchen in dieser Richtung versteigt, das Primitive der rein anstreichermäßig verwendeten neun Farben, so daß in der ganzen ägyptischen Malerei nur ein einziges Mal so etwas wie ein Lasierversuch nachweisbar ist, all das zwingt uns, weniger von einer ägyptischen Malerei als von einer ägyptischen Bilderschrift zu reden. Schon Semper fiel das — im ersten Bande des „Stil" — auf, und er wies bereits ziemlich deutlich auf die Verwandtschaft von Bild und Schrift bei den Ägyptern hin. Alles erinnert an die Natur der Bilderschrift, die zeilenmäßige Behandlung der Darstellung, die Art und Weise, in der, für unser Gefühl auffällig, versucht wird, aus den Bewegungsmotiven eine Art abgeschlossenes, immer wieder zur Anwendung gelangendes System zu formen, das dem Alphabet zum mindesten nicht unverwandt ist, die Form der Erzählung, die das zu Schildernde in Wirklichkeit niemals bildmäßig zusammenfaßt, sondern es durchaus in der Art des Schreibers hintereinander gibt, ja durcheinander. Ein so stark plastisch empfindendes Volk, wie es die Ägypter waren, verliert jedes plastische Gefühl, sobald es die Wände seiner Mastabas schmückt, in dem Maße, daß es beispielsweise Gebäude einfach im Grundriß wiedergibt. Und dabei ist die sogenannte ägyptische Malerei doch nichts anderes als eine allmählig in die Wand zurückweichende Plastik, von Haus aus koloriertes Relief, das erst in der zwölften Dynastie wirklich zu etwas wird, das unserer heutigen Malerei einigermaßen ähnlich sieht! Hier muß eine Absicht vorliegen, vielleicht, wie Semper meint, ein Zusammenhang mit den textilen Anfängen der Kunst. Es ist unmöglich anzunehmen, wie das vielfach geschieht, die Ägypter hätten eben die Perspektive auf ihrem Wege fast zufällig nicht gefunden. Bei einem Volke so naturalistischer Beobachtung, das in Architektur und Plastik ein so starkes Körpergefühl bewiesen hat — die Schöpfung der Freifigur ist die eigentliche Großtat der ägyptischen Kunst —, wäre das ausgeschlossen, führte der Weg nicht in ganz anderer Richtung. Das Streben der ägyptischen Kunst als einer Ganzheit geht überhaupt nicht zur Bewegung, sondern im Gegenteil

zur Gebundenheit, womit durchaus nicht unvereinbar ist, daß sie im Verlauf der ersten sechs Dynastien im Rahmen der Gebundenheit in der Plastik ein ungewöhnlich hohes Maß der Charakterisierung zu erreichen vermag. Bewegter, Vorläuferin der griechischen Entwicklung, wird die ägyptische Kunst erst nach der zwölften Dynastie, damit aber auch ihren eigentlichen Zielen entfremdet. Zwischen der sechsten und der zwölften Dynastie liegt sicher die Periode, die von den Ägyptern selbst als die höchste Periode ihrer Kunst empfunden wurde, die Periode eines zur Monumentalität emporgewachsenen Schematismus. Zweifellos sind Figuren wie der Schreiber im Louvre oder der berühmte Dorfschulze von den Ägyptern der reifen Kultur erst als Übergang von der primitiven Epoche zur eigentlich vollwertigen Kunst empfunden worden.

Von einem beabsichtigten Genrebilde im heutigen Sinne kann also angesichts der Reliefs und Malereien der ägyptischen Mastabas nicht recht die Rede sein. Schon die Tatsache, daß wir ihnen stets im engsten Zusammenhange mit dem Totenkulte begegnen, beweist ihre besonderen Zwecke.

Der ägyptische Totenglaube ging darauf aus, daß die Seele des Verstorbenen irgendwie wieder zurückkehrt. Aus diesem Grunde wurden die Grabstätten zu vollkommenen Totenstädten, in denen die Mumien harrten. Aber darüber hinaus sollte die wiederkehrende Seele in der Mastaba so etwas wie ein Heim finden, das ihr ganzes ehemaliges irdisches Leben konzentrierte. Darum die ganze Einrichtung der Mastaba mit Scheintüren usw., darum aber auch das Bedecken der Wände bis zum letzten Raum mit Darstellungen aus dem Leben des Verstorbenen oder aus dem Milieu, in dem er lebte und arbeitete. Vielleicht sollten diese Darstellungen Erinnerungen sein, die dem Toten seine vorherige Existenz wieder deutlich ins Gedächtnis riefen, sollten ihm, in physischem Sinne, ein Weiterleben genau der nämlichen Existenz als Scheinexistenz ermöglichen. Wenn also die Wanddarstellungen der Gräber Ägyptens kein Gebiet des menschlichen Lebens aus dem Kreise ihrer Schilderungen verbannen, so äußert sich darin nicht, wie von Bewunderern ägyptischer Kunst behauptet wird, eine überquellende Lebensfreude des ägyptischen Volkes (der an anderen Stellen sich bessere Gelegenheit zur Betätigung geboten hätte), sondern es ist trotz aller Musikanten und Tänzerinnen die meta-



Harfenspieler (assyrisch)

physische Natur eines bis in seine kleinsten Lebensäußerungen mit religiösen Traditionen gesättigten, im Grunde durchaus düsteren Volkes, die hieraus spricht. Kein Land der Welt ist offenbar je an Aberglauben so reich gewesen wie das alte Ägypten, wo jede Lebenshandlung mit irgend etwas Übersinnlichem zusammenhing. Das ägyptische Genrebild ist also gar kein Genrebild in unserem Sinne, eher möchte man es als eine großartige und nie wiedergekehrte Unterwerfung und Unterordnung des wirklichen Lebens unter höhere Mächte bezeichnen. Es ist und bleibt nicht Teil einer Kunst, sondern Teil einer offenkundig ganz handwerklich ausgeübten, religiös auszudeutenden Bilderschrift. Dafür spricht schon, daß man hier nicht wie etwa in der ägyptischen Plastik eine tatsächliche

künstlerische Entwicklung feststellen kann, sondern nur ein wachsendes technisches Raffinement der Mittel. Von Haus aus sind diese Mittel ganz roh, der Farbensinn der Ägypter war ersichtlich noch nicht sehr differenziert, er begnügte sich damit, Männer und Frauen durch immer die gleiche Verschiedenheit der Farbe zu unterscheiden und Angehörige einer anderen Rasse gleichfalls mit einer besonderen Farbe auszuzeichnen, die nicht der Natur entnommen wurde, sondern ganz schematisch war. Ob es sich um Reliefmalerei oder die Ausfüllung silhouettenmäßiger Umrisse handelte, die ägyptische Malerei war eigentlich nur eine reine Anstreicherarbeit. Hätte wirklich die Absicht bestanden, diese Darstellungen des tatsächlichen Lebens um ihrer selbst willen zu geben, wären sie in der Tat — was dann unvermeidlich gewesen wäre — aus den Gräbern in das wirkliche Leben hinausgeschritten, so hätte solches von den größten Folgen für die gesamte Kunstentwicklung sein müssen. Neben die rein plastische Art der nächsten Kunst wäre dann doch wohl allmählich eine wirkliche Malerei getreten, und wir hätten ein Genrebild ein paar Jahrtausende früher gehabt, als es in Wirklichkeit entstand. Es ist gefährlich, aber verlockend, in den ägyptischen Darstellungen mehr zu sehen oder etwas anderes, als sie sein wollten, etwas anderes nämlich als eine Schriftsprache symbolischen Charakters, deren Inhalt für uns heute nicht mehr besteht und durch unsere eigenen Deutungen ersetzt wird.

Verlockend ist es darum, weil hier, zu so früher Stunde und dann für lange Zeit nicht wieder, in der Tat das gesamte bürgerliche Leben eines Volkes einmal anschauliche Gestalt gewinnt. Es gibt kein Gebiet des wirklichen Lebens, das den Ägyptern nicht darstellungswürdig erschienen wäre; gegen die künstlerische Bedeutung dieser Darstellung spricht es freilich, daß alle Gebiete gleichwertig sind. Keine schöpferische Phantasie vertieft jemals eine dieser Darstellungen, ihre tiefere Bedeutung ist ein geheimes, im Bilde nicht zum Ausdruck gelangendes Übereinkommen zwischen dem Handwerker und seinen Kunden. Alles das, womit der neue Mensch jede Steigerung über sich selbst hinaus bezeichnet, Göttlichkeit, menschliche Größe, innere Erschütterung, wird von der ägyptischen Bilderschrift vollkommen bewußt ferngehalten, als könne es die Klarheit trüben, die man mit dieser Wiedergabe des Tatsächlichen vor allem anstrebt. Ausschweifende Phantasie und tiefe Nüchternheit haben



Abb. 17 Schmiede, griechisches Vasenbild



Abb. 18. Schuhmacher, griechisches Vasenbild

ein merkwürdiges Bündnis geschlossen. Die Götter sind bizarr, aber nicht vertiefte Kombinationen wirklicher Formen, die Erhabenheit des Pharao, der jeweiligen Inkarnation des Sperbergottes, ist dem Ägypter nur in der naiven Weise ausdrückbar, daß er seinen Herrscher in gewaltiger Größe auf die Wand bringt, ihn allein so groß wie die übrige Darstellung zusammen. Und ebenso zeigt sich die erhöhte Bedeutung einzelner Figuren nur durch entsprechende Größenmaße, wie umgekehrt etwa niedergeworfene Feinde besonders klein dargestellt werden. Eigentliche Malereien finden sich nur im Innern der Gräber, die vielen Außendarstellungen an ägyptischen Gebäuden sind lediglich reliefartiger Natur. Mitunter finden sich gut gesehene Darstellungen von Pflanzen und Bäumen, doch ist es darum nicht weniger falsch, hier bereits, wie es Curtius tut, den Ursprung der Landschaftsmalerei sehen zu wollen. Denn so richtig und treffend mitunter die ägyptische Malerei nicht nur die einzelne Pflanze, sondern auch das einzelne Tier sieht, so vollkommen fehlt ihr alles übrige, das erst diese Einzelheiten zur Landschaft zusammenschließt. Weder von einer Darstellung des Landes noch des Wassers kann im eigentlichen Sinne die Rede sein.

Dienen die Außendarstellungen im wesentlichen historischen Verherrlichungen, so herrscht das bürgerliche Leben, wie bereits dargelegt, an den Wänden der Gräber. Im Mittelpunkt stehen die schematisch immer wiederkehrenden Szenen des Totenkults. Aber rings um sie entwickelt sich ein Leben, das keine menschliche Tätigkeit außer acht läßt. Vom Privatleben des einzelnen Menschen in seiner Wirkungssphäre geht die Darstellung aus, um allmählich die ganze fleißige ägyptische Welt um ihn auszubreiten. Ihre Arbeit wie ihr Vergnügen. Saitenspieler und Tänzerinnen treten auf, und eine besondere Rolle spielen natürlich immer wieder jene männlichen Beschäftigungen, die diesen ursprünglichen Hirten- und Kriegervölkern am meisten ans Herz gewachsen sind: Kampf, Jagd, Fischfang. Das Landleben wird mit einer ersichtlichen Vorliebe geschildert, vielleicht hat man noch den ägyptischen Tierdarstellungen gegenüber am ehesten das Gefühl wirklicher Mitempfindung, einer gewissen künstlerischen Freiheit. Die Arbeit auf dem Felde, Obst- und Weinlese, das Leben der Landbebauer und der Hirten ist dem Ägypter bis in seine intimsten Details hinein vollkommen darstellungswürdig. Gleichberechtigt

tritt daneben das Leben des Handwerkers. Wie ein ägyptisches Haus gebaut wird, wie eine Töpferei entsteht, die Tätigkeit der Schmiede, all das breitet sich mit so vielen Einzelheiten vor uns aus, daß dergleichen zweifelsohne ein Beweis dafür ist, wie wichtig diese Einzelheiten genommen wurden und mit welcher Schärfe und Schätzung der Ägypter sein bürgerliches Leben betrachtete. Die kaufmännische Tätigkeit und die Tätigkeit des Richters, das Leben der Frauen und der Jünglinge, der ganze Kosmos des ägyptischen Alltags hat in seine Kunst Eingang gefunden und ist durch sie der Nachwelt erhalten geblieben.

Am bekanntesten sind die Darstellungen aus den Gräbern von Benir Hassan. Aber künstlerisch stärker berühren uns vielleicht die Arbeiten aus der Zeit der früheren Dynastien, so aus der Mastaba des Ti, wo Feldarbeit, Schiffbau und Schiffsleben, Bildhauer und Steinmetze mit starker Sachlichkeit und unleugbarer Vielseitigkeit geschildert werden. Ja mitunter leuchtet durch diese Darstellungen ein gewisser Humor, und der im Grunde ganz nüchterne Ägypter gelangt in seltenen Fällen selbst zur Karikatur, wie in jener Darstellung des Papyrus in London, die den schachspielenden Ramses nicht ohne Leichtigkeit verspottet. Es ist amüsant zu sehen, wie sich die Anfänge bürgerlicher Kunst über Jahrtausende weg in gleicher Themenwahl und bei verwandter Auffassung die Hände reichen: vergleicht man mit der ägyptischen Buchmalerei den Steinmetzenscherz des Schachspiels im Naumburger Dom, so fühlt man das gleiche Menschliche zu allen Zeiten ebenso stark wie die grundsätzliche Verschiedenheit einander völlig ferner Entwickelungen.

Kann man demnach der ägyptischen Kunst zwar das Genrebild, aber nicht die Genredarstellung absprechen, so ist doch dieses erste Eindringen bürgerlichen Lebens in die Wanddarstellung kaum für die weitere Entwicklung der Kunst irgendwie fruchtbar geworden. Man kann gewiß einzelne Dinge wie die Gänse von Medum mit der griechisch-römischen Malerei zusammenbringen und daraus mancherlei Folgerungen ziehen, die aber stets auf unsicheren Füßen stehen müssen. Was Ägypten der Weltkunst wirklich schenkte, war die freiplastische Figur. Von ihr geht die weitere Entwicklung in Griechenland aufwärts. So bekannt sicher die ägyptische Malerei den Griechen war, so wenig konnte sie für diese irgendwelche Bedeutung gewinnen: die Voraussetzungen für eine derartige



Abb. 19. Töpfer bei der Arbeit, griechisches Vasenbild



Abb. 20. Unterricht im Ringen, griechisches Vasenbild

symbolische Schriftübersetzung des alltäglichen Lebens fehlten ihrer harmonischen Natur. Selbst die griechische Vasenmalerei ist nur gelegentlich einmal aus ganz äußerlichen Gründen mit der ägyptischen Bilderschrift zusammengekoppelt worden, in Wirklichkeit wird uns hier, wie oft, ein anderer Einfluß immer klarer.

Unserer Beurteilung der antiken Malerei stellt sich von Anbeginn an eine große Schwierigkeit entgegen: von all den Malern, die wir aus der alten Literatur kennen, ist uns auch nicht ein Bild erhalten geblieben (oder vielmehr vielleicht von einem einzigen, aber mit recht unsicherer Identifizierung). Was wir an griechisch-römischer Malerei besitzen, ist Arbeit von Dekorationsmalern, gewiß oft sehr achtbare und geschickte handwerkliche Arbeit, die auf eine reiche und bedeutende vorhergehende Entwickelung ausreichende Schlüsse zuläßt, aber schließlich und endlich doch nur bessere Stubenmalerei. Wir sind also stark auf die literarische Tradition angewiesen. Interpretieren wir dieselbe immer richtig? Oder ist sie auch nur stets unbedingt verläßlich? Wir wissen sowohl von Pausanias, dem antiken Baedeker, wie von Plinius und anderen, daß ihnen nicht immer völlig zu trauen ist. Für das rein Gegenständliche geben sie uns ebenso wie für die Daten gewiß sichere Anhaltspunkte, aber ihre Urteile nehmen wir doch mitunter gar zu behend für Analogien unserer Anschauungen. Sicher aber können wir nicht bezweifeln, daß das Altertum eine hochentwickelte Malerei besessen hat, wenn wir wollen, sogar eine Tafelmalerei, und daß in dieser das Bild des rein bürgerlichen Lebens, das Genrebild, schon eine gewisse Rolle spielte. Freilich müssen wir uns hüten, diese Rolle nach den Vasenbildern, Erzeugnissen kunstgewerblicher Natur, oder nach den dekorativen Malereien der Privatvillen einzuwerten; das Genremotiv hat in der großen Malerei des Altertums ganz bestimmt nur eine verhältnismäßig nebensächliche Bedeutung gehabt, daß es so außerordentlich stark mit der Anekdote verknüpft ist, läßt vielleicht sogar auf sein mehr Kunststückmäßiges schließen. Griechenland besaß nicht die klimatischen Verhältnisse Ägyptens und die besonderen Bedingungen von dessen Gemälden; so wird unsere Schätzung der griechischen Malerei wohl immer literarischer Natur bleiben, selbst wenn der eine oder andere bescheidene Fund uns über die

enkaustische Malerei der Alten etwas technische Aufklärung zu geben vermöchte.

Hierzu kommt, daß die Entwickelung der Plastik und der Malerei im Altertum durchaus nicht Hand in Hand gingen. Als die Plastik auf ihrer Höhe stand, also sagen wir einmal im perikleischen Zeitalter, war die Malerei ihr noch keine ebenbürtige Schwester. Obwohl der Bildhauer in Griechenland ein verachteter Beruf war — man denke an die Erzählung des Sokrates! —, der Maler hingegen offenbar gesellschaftlich viel höher eingewertet wurde, ist die künstlerische Entwickelung von Hellas doch vor allem plastisch gerichtet und plastisch bestimmt gewesen. Der nach der literarischen Tradition größte Maler Griechenlands, Apelles, ist Zeitgenosse und Freund des Welteroberers Alexander, die Hochblüte griechischer Malerei fällt also mit dem Niedergang der griechischen Plastik zeitlich zusammen. Wieviel da östliche Einflüsse noch eingewirkt haben mögen, ist vielleicht gar nicht mehr zu überblicken. Andererseits erweckt natürlich dieser Zusammenhang unser Mißtrauen in die Lobpreisungen der alten Literatur, manches von dem, was uns die alten Schriftsteller als höchste Leistung der Malerei preisen, mag am Ende Hyperkultur, Manierismus gewesen sein. Uns modernen Menschen bleiben Anekdoten wie die von den gemalten Weintrauben, an denen die Vögel durchaus naschen wollten, künstlerisch immer verdächtig: es sind nicht die größten Meister unserer Kunstgeschichte, von denen wir ähnliche Anekdoten erzählen können. —

Das Mißverstehen entschwundener Zeiten aus den eigenen Anschauungen heraus ist eine große Gefahr für das Urteil. Jedermann wird sich aus der Schulzeit der berühmten Anekdote von dem fliegenden Pfeil erinnern und des überlegenen Lächelns, mit dem sie uns der klügere Lehrer vortrug. Ein griechischer Philosoph hatte da beweisen wollen, daß es überhaupt keine Bewegung gibt, und er hatte den fliegenden Pfeil zum Beispiel genommen, der ja in jeder pfeilgroßen Phase seines Fluges stillstünde. Da der gesamte Flug sich aus solchen Phasen zusammensetze, so sei eben Bewegung nichts weiter als eine Zusammensetzung von lauter in sich ruhenden Zuständen. Wir Schüler wurden auf den Trugschluß dieser Beweisführung aufmerksam gemacht, und es ist ja an sich leicht, diesen logischen Trugschluß zu erkennen. Aber von einem höheren Ge-

sichtspunkt aus hat dieser logische Trugschluß für den Griechen nicht bestanden, denn seine Logik war genau so ein Kind seiner Weltanschauung wie unsere Logik ein Kind der unsrigen. Für den Griechen war eben Bewegung überhaupt nichts anderes als eine Folge von Ruhen, während für den modernen Menschen Ruhe nichts anderes ist als eine Folge von Bewegungen. Zwei grundsätzlich einander entgegengesetzte Welten sind nicht aus einander zu verstehen, noch weniger aus einander zu erklären. Nicht das Verständnis, sondern das Mißverständnis der alten Kunst hat die unsere so außerordentlich gefördert.

Diese Eigenart des Altertums, überall das Zuständliche als ein Bleibendes zu sehen, hat seiner Kunst ihre besondere Größe gegeben. Vom Standpunkte religiöser Kunst aus im heutigen Sinne könnte man dazu neigen, die ganze griechische Plastik als genremäßig zu empfinden, in Wahrheit aber hat sie mit dem Genre wenig gemein. Im Gegensatze zum Orient ist Griechenland ein ausgesprochen bürgerliches Land, und doch kann bei diesem demokratischsten aller Völker von einer bürgerlichen Kunst in unserem Sinne nicht die Rede sein. Denn die griechische Kunst gibt nicht den bürgerlichen Alltag, sondern sie erstrebt etwas Absolutes, die von der Zufälligkeit des Augenblicks befreite reine, vollkommene Form. Obgleich bürgerlich gefühlt, ist demnach das griechische Kunstschaffen doch keine bürgerliche Kunst, sondern eine religiöse, deren Harmonie darauf zurückzuführen ist, daß für sie, vielleicht zum einzigen Male in der Weltkunst, die Idee der Vollkommenheit mit der Vollkommenheit der Form zusammenfällt. In allen anderen Kunstströmungen entsteht der jeweils besondere Kunstcharakter gerade aus der Differenz zwischen diesen beiden Prinzipien. So ist denn griechische Kunst letzten Endes ausgesprochen genrefeindlich, wenn späterhin besondere ihrer Motive genremäßig von der Weltkunst aufgenommen wurden, so lag das ursprünglich keineswegs in ihrem Charakter.

Von einem griechischen Genre läßt sich also erst im Augenblick reden, in dem die griechische Kunst ihre ursprüngliche Tendenz bereits verloren hat, indem an Stelle der künstlerischen Konsequenz der Manierismus getreten ist. Bis dahin war das Genre, die Darstellung des bürgerlichen Lebens um seiner selbst willen, lediglich eine Sache des Kunstgewerbes, also eines handwerklichen Betriebs geringerer Einschätzung,

und wir lernen heute das griechisch bürgerliche Empfinden fast ausschließlich aus der Vasenmalerei kennen. Gewiß reicht auch bereits diese handwerkliche Vasenmalerei an künstlerischer Freiheit, an Beherrschung der Körperformen, an Individualisierung der Gesichter und an natürlicher Komposition der Szenen unendlich über das hinaus, was Ägypten zu leisten vermochte. Die Griechen sind schon sehr früh, schon nach den ersten Anfängen über das Bilderschriftliche hinaus, zum wirklichen Bild gelangt, das eine Spiegelung des tatsächlichen Lebens ist.

Mit ziemlicher Sicherheit kann man annehmen, daß die große Malerei diese Unabhängigkeit der Vasenmalerei lange nicht besessen hat, ja zunächst völlig anderen, der ägyptischen Monumentalität nicht unverwandten Zielen zustrebte. Wie wir uns auch zu den Nachrichten der Plinius und Pausanias stellen mögen, die Empfindung bleibt doch zurück, daß die Malerei bis in das perikleische Zeitalter hinein lediglich monumentale Wandmalerei mit, für unser Gefühl, noch durchaus unmalerischen Mitteln war. Der Zeitgenosse des Phidias, der als unsterblich gerühmte Polygnotos, hat zwar offenbar schon im Gegensatze zu den Ägyptern Front und Profilstellung voneinander zu unterscheiden gewußt und mit einer wirklichen Kenntnis der menschlichen Körperformen komponiert, aber doch sind seine und seiner Schule wesentlich historische Gemälde wohl kaum etwas anderes gewesen als mit Farbe gefüllte Schattenrisse auf weißem Hintergrund. Alle enthusiastischen Mitteilungen über die Charakterisierungstätigkeit dieser Schule, über den geistigen Ausdruck der im Grunde doch einfachen Form müssen relativ genommen werden. Erst der Samier Agatharchos, ein etwas jüngerer Künstler, kommt unseren Begriffen näher, indem er, allerdings noch sehr flüchtig, perspektivische Gesetze in Anwendung bringt und landschaftliche und andere Hintergründe schafft, zu denen die Figuren in einem, wenn auch sehr äußerlichen Verhältnisse stehen. Von ihm ab dürfte wohl erst die griechische Tafelmalerei zu datieren sein, die Malerei, welche ihre Bilder auf weißgrundierten Lärchenholzplatten schuf, die dann in die Wand eingelassen wurden. In gewissem Sinne niederländisch aber berührt uns jene Anekdote, die von dem Maler Zeuris behauptet, er sei vor Lachen über ein von ihm selbst gemaltes altes Weib gestorben. Das ließe sich etwa auch von Brouwer behaupten, und es kann jedenfalls als Beweis dafür dienen, daß eben



Griechische Vasenmalerei

derselbe spätere Naturalismus, der den plastischen griechischen Stil zerstören sollte, die Malerei erst zu ihrer vollen Entwicklung brachte, ein Zusammenhang, den man doch nicht übersehen soll. Auch Zeuris, der persönlich kein sehr angenehmer Herr gewesen zu sein scheint, malte noch religiöse und historische Vorwürfe, aber wir finden bei ihm schon Athleten, spielende Knaben, Zentauren und ähnliche Themen um ihrer selbst willen gestaltet. Die berühmte Anekdote von den Trauben, an denen die Vögel naschen wollten, worauf dann der Konkurrent, der Epheser Parrhasios, einen Vorhang malte, den selbst Zeuris zurückziehen wollte, beweist zum mindesten, daß jetzt die Malerei ganz neuen und ausgesprochen naturalistischen Zielen zustrebte. Im Sinne unserer bürgerlichen Malerei der Naturillusionen, wenn auch gewiß nicht mit ihren Mitteln, denn jene Bilder dürften sogar zum Teil einfarbig, jedoch gewiß nicht koloristisch gewollt gewesen sein. Immer mehr setzten sich nunmehr in der griechischen Kunst die kleineren Gemälde durch, und neben die Tempera-

malerei trat die Wachsmalerei, die zur beliebtesten Technik des Griechentums wurde und eine stärkere, modellierende und selbst lasierende Farbigkeit zuließ. Besonderen Ruhm muß hier Pausias genossen haben, ein Maler von Kinderszenen und Blumenstücken, dessen Kränzeverkäuferin scheinbar das populärste Genrebild des griechischen Altertums gewesen ist. Kurz nach ihm setzte eine Richtung ein, die stark barock wirkt und in der theatralischen Darstellung komplizierter Gefühle ihr Ziel suchte. Man rückte wieder vom Genre ab, das etwa Nikias offen verachtete, aber der einmal gewonnene Zusammenhang mit der Wirklichkeit hatte doch selbst in dieser Zeit Alexanders des Großen eine besondere Sorgfalt der Licht- und Schattengebung und eine Naturtreue der dargestellten Menschen und Tiere zur Folge. Der berühmteste aller griechischen Maler, Alexanders Freund Apelles aus Ephesus, scheint sein Bestes in Bildnissen geleistet zu haben, während wir heute seinen vielbesungenen Allegorien und mythologischen Werken wohl kaum besondere Schätzung entgegenbringen würden. Zu gleicher Zeit aber war in Alexandria in Antipholos ein ausgesprochener Genremaler, sogar mit einer Neigung zur Karikatur, am Werke, und eine ganze Malerschule, Peiraikos, Kallikles, Kalates, beschäftigte sich ausschließlich, ganz niederländisch, mit dem Leben des niederen Volkes und der Handwerker, weswegen sie von den Historienmalern auch verächtlich als Schmutzmaler bezeichnet wurden. Die Zeit nahte heran, in der die griechische Malerei, zunächst von Griechen getragen und dann von Römern übernommen, von Griechenland nach Rom übersiedeln sollte, um dort vor allem zu einer Wandmalerei zu werden, die das Genremäßige bevorzugte und die Wände der Villen mit Szenen des Alltagslebens füllte. Die direkten Nachkommen dieser dekorativen Genreschule sind die rein handwerklichen Wandgemälde, die uns in Rom, in Herkulanum und Pompeji u. a. auch heute noch erhalten sind.

Immer wieder muß betont werden, daß die Alten die den Alltag wiederspiegelnde Genremalerei keineswegs für einen Höhepunkt, ja nicht einmal für eine besondere Epoche ihrer Kunst hielten. Die ersten in unserem Sinne genremäßig behandelten Vasen, die den etrurisch-ägyptischen Archaismus überwinden und eine Verherrlichung des wirklichen Lebens predigen, stammen wohl erst aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Es



Abb. 21. Dame mit einem Satyr als Schirmträger, griechisches Vasenbild



Abb. 22. Junges Mädchen, von einem Faun geschaukelt, griechisches Vasenbild

ist charakteristisch, daß die Kenner von den meisten auf italienischem Boden gefundenen Vasen im Stile des 5. Jahrhunderts glauben, daß sie grobe griechische Exportware des 3. Jahrhunderts gewesen seien. Soviel höher wurde offenbar der alte Stil gewertet. Die verächtliche Bezeichnung als Schmutzmaler, die in der Neuzeit unter ähnlichen Verhältnissen wieder auftauchte, beweist, daß die Genremalerei trotz einzelner ausgezeichneter Künstler eine schwere Stellung hatte und der eigentlich hohen Malerei, der religiösen und historischen Malerei, gegenüber als untergeordnet galt. Die Schriftquellen führen von den einzelnen Malern zunächst ihre religiösen und mythologischen Malereien und dann erst verhältnismäßig nebensächlich ihre Genrebilder auf, trotzdem nach den Gemäldebeschreibungen gar nicht zu zweifeln ist, daß zwischen dem Peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexanders des Großen das Genrebild die Auffassung auch der mythologischen Stoffe grundsätzlich veränderte. Selbst die römischen Autoren Plinius, Pausanias, Lucian sahen die Malerei offenbar ganz im Sinne einer monumentalen Bestimmung, trotz aller Aufklärung über den römischen Naturalismus, die wir seit Riegl gewonnen haben. Typisch ist es, daß sich die eigentlich bürgerliche Malerei im Altertum in dem Augenblicke entwickelte, in dem die wirkliche bürgerliche Freiheit verloren gegangen und das Bürgertum in eine Kampfstellung gedrängt war, man darf den außerordentlichen Hang der spätgriechischen Malerei zu einer Karikatur nicht übersehen, die sich nicht an das Alltagsleben hält, sondern die mythologischen Stoffe trivialisiert. Die Genremalerei blühte also erst auf, als die eigentlichen geistigen Grundlagen des Griechentums erschüttert und unsicher geworden waren. Der Hellenismus steht gegen das eigentliche Griechentum in einer Opposition, die, wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, der Opposition des Niederländertums gegen die Renaissance gar nicht unverwandt ist. Aber die mitgeschleppte Tradition war so stark, die Entstehung einer neuen Weltanschauung inmitten der orientalischen Beeinflussung so erschwert, daß die antike bürgerliche Malerei weniger Selbstbewußtsein als Selbstbehauptung des Bürgertums darstellte und als solche nicht mehr sein kann als eine abgeschwächte Verhandwerklichung des großen alten Kulturgutes. Die Malerei ging den Weg von der Selbständigkeit zur Architekturdekoration zurück. In den verschütteten Städten des Vesuv

hat man etwa das Gefühl, als sei der Brauch, Tafelgemälde in die Wände im Rahmen einer allgemeinen Dekoration selbständig einzulassen, infolge des Verfalls der Malerei allmählich überhaupt abgekommen und man habe sich damit begnügt, reine Dekorationen mit Scheintafelbildern zu schaffen. Je weiter die römische Entwickelung fortschritt, desto mehr verlor diese eigentlich bürgerliche Malerei ihre ursprüngliche Wirklichkeitstreue und wandelte sich zur Groteske, zu einem Phantasiespiel miteinander verquickter Formen, das künstlerisch nicht mehr sonderlich ernst genommen werden wollte. Freilich ist wichtig und wird selbst in feinen allgemeinen Darlegungen über das Thema, wie in des jüngeren Semper Studie über das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes, zu wenig beachtet, daß gerade diese Verzerrungen, in gewissem Sinne Selbstverhöhnungen des antiken Wesens, für die nachfolgenden genrelosen Jahrhunderte die Formen lieferten, in denen heimlich das bürgerliche Wesen bis zum Wiederaufleben einer rein bürgerlichen Malerei gegen die ausschließlich religiöse Geistigkeit protestierte. Die Steinmetzen-Phantasmen des Mittelalters und das seltsame Fabulieren der Pergamentminiaturen z. B. in den drôleries sind eine sehr merkwürdige Vermischung dieser spätantiken Entartungen mit der ornamentalen Entwickelung des Mittelalters. Hat die große Kunst wenigstens einiges von der reinen Form des griechischen Genres, so z. B. die Eroten in der Gestalt der Putti, auch mancherlei Land- und Seeungeheuer in ihrer Art umgebildet, so haben Skulptur und Pergamentmalerei heimlich das Revolutionäre dieses bürgerlichen Schaffens, gewiß mehr spielerisch, aber doch mit verwandtem Gefühl, weitergeleitet, bis sich schließlich bei den nordischen Völkern die Fratze wieder in das menschliche Gesicht zurückglätten sollte.

Vom 5. Jahrhundert ab gewann die Vasenmalerei, auch als Exportmittel z. B. nach Italien, außerordentliche Verbreitung. Wir besitzen eine noch ständig wachsende sehr große Anzahl antiker Vasen, sowohl aus den Gräbern wie auch solche anderer Bestimmung, und seitdem uns Furtwängler und Reichhold mit ihren prächtigen Publikationen beschenkten, können wir uns ein übersichtliches Bild jener Produktion machen, ohne daß dabei die teilweise überlieferten Namen der Maler von besonderem Belang wären. Schon die älteste, mehr ornamentale Periode



Abb. 23. Komödienszene, griechisches Vasenbild



Abb. 24. Brautschmückung, Fresko aus Herculanum

beschränkte sich fast völlig auf Szenen des wirklichen Lebens in Reihenstil. Die homerische Zeit liebte vor allem phantastische Tiere und stilisierte stark ins Ornamentale um. Unter diesem ornamentalen Einflusse standen denn auch noch die zur Zeit der ersten großen Maler gearbeiteten und bis zu Alexander dem Großen reichenden schwarzfigurigen Vasen, in denen die Figur zu ihrem Rechte kam, und eine noch sehr archaische Darstellung Wettkämpfe und Jagden, das Leben der Jugend und der Männer und nicht zum wenigsten das Frauenleben schilderte. Das Handwerk bleibt offenbar bescheiden hinter der großen Malerei zurück und kommt über die Tradition technisch schwerer hinweg, aber die Stoffwelt ist unbegrenzt und ganz im Sinne des bürgerlichen Lebens ergriffen, wohl nicht zum wenigsten, weil die Besteller meistens diesem bürgerlichen Leben entstammten. Auffällig ist, daß von religiösen und mythologischen Szenen die Welt des Dionysos sich bereits in diesen frühen Vasen einer besonderen Bevorzugung erfreute, also eine Folge mythologischer Vorgänge, die mit dem Genre die stärkste Berührung haben. Dionysos und die Seinen blieben die ganze Entwickelung hindurch die Lieblinge der Vasenmalerei neben der Welt der Meergötter, auch hierin hat das Griechentum bereits die Anfänge des phantastischen Genre festgelegt, wie seine Tafelmalerei die Situationen des niederländischen Genre vorgeahnt zu haben scheint. In letzterem Sinne könnte man vielleicht sagen, die rotfigurige Vasenmalerei verhielt sich zur schwarzfigurigen einigermaßen wie etwa Terborch und Pieter van Hooch zur Bauernmalerei: größere Reinheit der Gestaltung und eine feine Anmut rhythmisierten den bis dahin etwas groben Stil, wobei an die technische Streitfrage, ob die rotfigurige Malerei nicht vielleicht eine polychrome gewesen ist, hier nicht gerührt werden soll. Die Vasenmalerei nach Alexander fügte dem Gesamtbilde nichts wesentliches Neues hinzu. Sie wagte sich, teilweise mit bunten Farben, mit Licht und Schatten, mit raffinierterer Komposition und perspektivischen Absichten, die von der Tafelmalerei übernommen wurden, auf großen Vasen an umfangreiche Darstellungen, unter deren Virtuosität die Reinheit der Form litt. Soweit es sich nicht um Angelegenheiten des Totenkultes handelte, verdrängte nunmehr die Mythologie ganz im Sinne der großen Malerei fast vollständig die Darstellungen bürgerlichen Lebens, von denen sich nur immer üppiger wer-

bende Liebesszenen in die untergehende antike Welt hinüberretteten, bis etwa um die Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr. die Vasenmalerei auf italienischem Boden überhaupt erlosch. —

Auch die uns erhaltenen Wandmalereien reichen kaum über das 5. Jahrhundert zurück und sind zunächst rein etrurisch steife Grabmalerei. Das bürgerliche Leben, das sie uns geben, steht vollkommen im Zusammenhange mit dem Totenkultus. Wie überall in der antiken Malerei spielt das Gastmahl eine ganz besondere Rolle, Essen, Trinken, Tanzen zum Spiel der Instrumente, Hochzeit und Begräbnis waren die beliebtesten Schilderungen bürgerlichen Lebens in der antiken Malerei. Was sie an Einzelsituationen gab, stand damit gewöhnlich in irgendeinem Zusammenhang. Interessant ist in diesen frühen Darstellungen, vor allem in den teilweise schönen, schon den griechischen Einfluß verratenden Malereien der Gräber von Corneto, daß diese Richtung der Kunst offenbar ganz im Sinne unserer modernsten Bestrebungen, ehe sie sich zu einer naturalistischen Behandlung der Farbe durchrang, die Farbe völlig symbolisch behandelte, ohne daß wir heute diese ganz offenbar symbolischen Absichten, wie z. B. die verschiedenen Farben zweier gleicher Tiere, zu deuten vermöchten. Der Realismus der frühen Gräber erinnert mitunter an die Grausamkeiten altdeutscher Malerei; immerhin finden wir schon im 3. Jahrhundert v. Chr. eine völlig malerische Pinselführung.

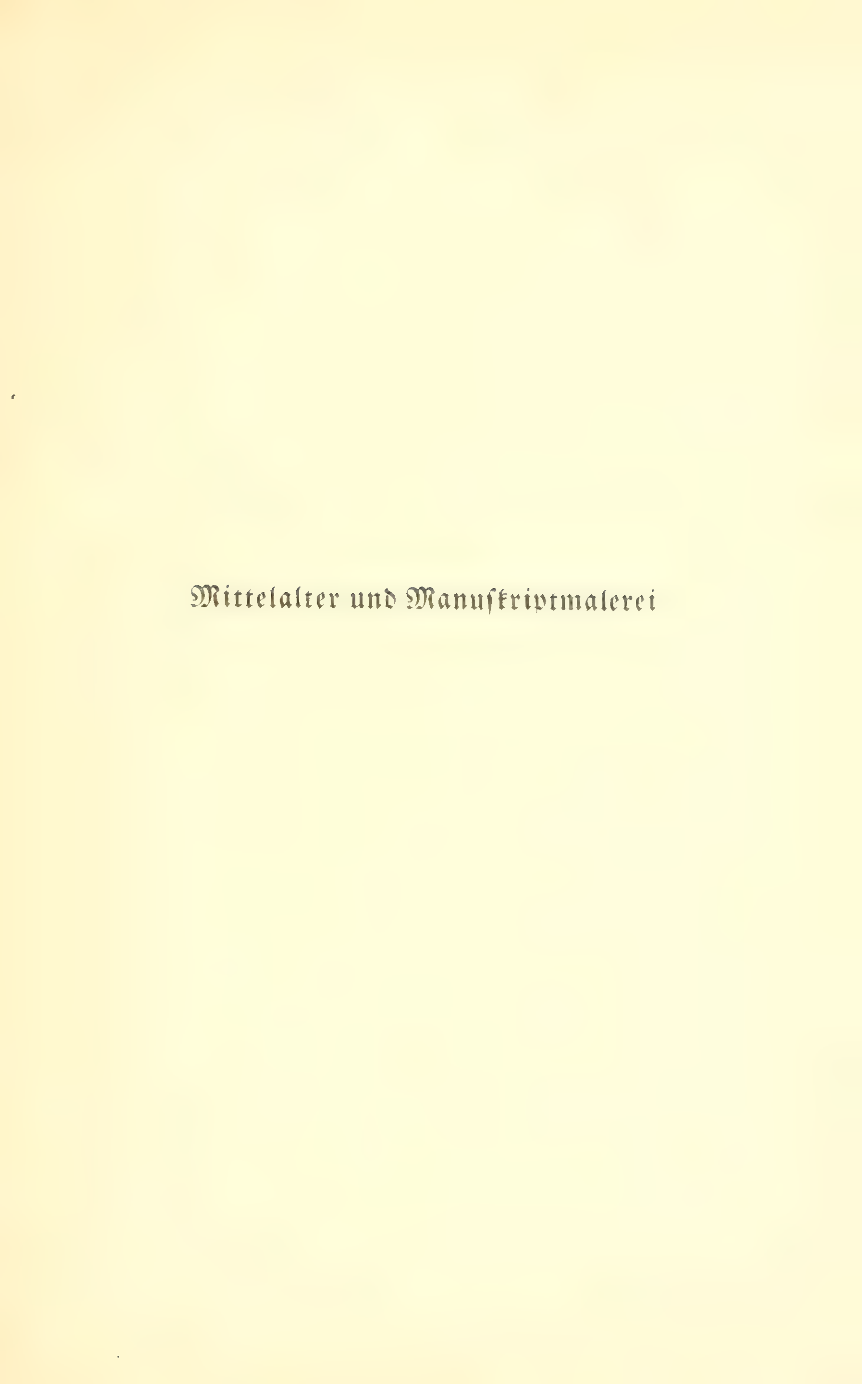
Unter den erhaltenen Werken der antiken Malerei sind die Werke Ober- und Mittelitaliens ersichtlich die künstlerisch echteren und bedeutenderen, während die unteritalischen Werke, also vor allem die der verschütteten Städte, schon einen leichteren und flüchtigeren Stil, eine routinierte, aber verfallende Kunst und eine sich verzerrende Formenwelt erkennen lassen. Nur natürlich ist es, daß gerade diese unteritalischen Arbeiten den stärksten Einfluß auf uns gewonnen und unsere Anschauung von der antiken Malerei bestimmt haben. So enthielten das Grab der Nasonen Jagden, die Pyramide des Cestius Szenen aus dem weiblichen Leben, in den Thermen des Titus fand man Darstellungen aus dem Landleben und dem bürgerlichen Alltag, am bedeutendsten aber wirken ohne Zweifel die großen Odyssee-Landschaften des Esquilinischen Hügels, teilweise großartige szenische Darstellungen, offenbar der Höhepunkt dieser ganzen Malerei vor dem Regierungsantritt des Augustus.

Mit dem Beginn des Kaiserreichs scheint dann das aufstrebende Luxusbedürfnis die Malerei ganz in den Dienst einer schnell fertigen und vor allem wirkungsvollen Arbeit gezogen zu haben, die mehr spielerische Phantasie als Wirklichkeitsfreude betätigte und immer mehr zu einer reinen Dekoration entartete, der nur noch der Reiz der einmal erreichten Kunststufe erhalten blieb.

Unbedingt läßt sich auch der malerischen Ausstattung der Villen der verschütteten Städte, so stark wir heute das Virtuosenhafte in ihr, die rein effektmäßige Verwendung der gewonnenen perspektivischen und anatomischen Kenntnisse empfinden mögen, weder die von der großen alten Malerei ererbte Anmut der Formensprache noch die leichtspielende Phantasie absprechen. Wenn man sich immer vor Augen hält, daß hier eine entartete Zeit ohne sonderlich tiefes Gefühl mit beherrschter Technik lediglich dekorativ auswertete, was vorher ernste künstlerische Erkenntnis gewesen war, daß sie vielleicht nicht nur von der alten Malerei, sondern auch von der Plastik wahllos genommen haben mag, was ihr gerade unterhaltsam schien, kann man doch seine Freude an der pompejanischen Villendekoration haben. Sie will durch künstliche Täuschungen die Wände des Gemachs sprengen und in die Landschaft oder Straße erweitern. Viele der Figuren sind überhaupt nur als dekorative Füllung verständlich, gerade hier hat die ornamentale Phantasie sich in der Bildung von allerhand Fabelgeschöpfen am freiesten betätigt. Mythologie und Heldensage herrschen vor, aber sie sind in ganz auffälliger Weise in das Alltagsempfinden versetzt, manchmal nicht unähnlich, wie etwa Uhde seine Christusbilder malte, manchmal die mythologische Tradition sogar vollkommen trivialisierend. Da es sich um Villen reicher Leute handelte, wurde der denkbar größte Wert auf gute Laune und heitere Themen gelegt. Es entstand eine bürgerliche Malerei, aber eine stark idealisierende bürgerliche Malerei. Das Leben der Frauen und der Kinder, ersteres mit recht lebhaftem erotischen Gefühl, Liebesszenen und Theaterszenen wurden in einem Stile geschildert, der etwa der Renaissance-Auffassung nähersteht als dem Niederländertum. Das Vorherrschen des Weiblichen gerade in den feinsten dieser Bilder ist charakteristisch, männliches Leben schlägt sehr schnell in Karikatur um, es scheint fast, als sei das Liebesgefühl das letzte ernsthafte Empfinden dieser weichen Zeit gewesen. Die Dar-

stellung des verfeinerten bürgerlichen Lebens in den verschütteten Städten hatte viel von Boucher, und sie galt offenbar als die vornehmere Kunst. Bei der Bedeutung, die diese hellenistische Kultur auf die Ausmalung ihrer Wohnwände legte, entbehrten auch die Handwerkerwohnungen nicht der Gemälde mit Schilderungen ihres Lebens. Es fehlten weder die Kneipszenen noch die Arbeitsdarstellungen, weder das Leben der Straße noch das der Arena mit allen Einzelheiten. Doch haben offenbar diese Dekorationsmaler technisch geringere Ausbildung gehabt als die Dekorationsmaler der vornehmen Villen, und ihre Werke muten wesentlich schwächer und ungekonnter an. In der Tat vermochte die Dekorationsmalerei eine gewisse Höhe nur dort zu erreichen, wo die Tradition der eigentlichen alten Tafelmalerei noch hinter ihr stand und sie über sich selbst hinaushob, sie versagte dem ganz profanen Leben gegenüber oder mußte es in Karikatur umdeuten.

Die bürgerliche Darstellung der Villen ist es denn auch, die vor allem als Tradition in der späteren Entwickelung der Malerei weiter wirkte. Das Niederländertum wird durch kein tatsächliches Band mit der antiken naturalistischen Alltagsdarstellung verknüpft, es ist ein völliges Novum in der Kunstgeschichte. Das Erotentum und die Phantasiewelt des Dionysos aber wirkten weiter und verkleideten sich oft in eigentümliche Formen, gleich jenen Mönchhandschriften, die über antike Liebesmanuskripte geschrieben wurden.



Mittelalter und Manuskriptmalerei





Herrath von Landsberg

Zwei Wege waren es also, auf denen das Genremäßige der antiken Kunst nach längerer Unterdrückung wieder in der Kunst des Abendlandes eine Rolle zu spielen begann. Die Eroten der untergegangenen Kultur tauchten zunächst in der italienischen Plastik und Malerei, vor allem im Quattrocento, wieder auf, um dann in allerhand Formen ihren Weg über Europa zu nehmen. Das phantastische Fabelgesindel der spätantiken Kunst aber lebte heimlich in Miniaturmalerei und Steinmetzenarbeit weiter, zu Fratzen geworden, wie die alten Götter zu Teufeln wurden, und allmählich derartig überwuchernd, daß ein so großer Kunstfreund wie Bernward von Hildesheim ein zorniges Schreiben gegen sie erließ.

Das Christentum mußte der bürgerlichen leichten Kunst des späten Altertums feindlich gegenüberstehen, sie mußte ihm als weltlicher Greuel erscheinen. Seinem ganzen Wesen nach konnte es von Hause aus nur eine starke Kunstfeindschaft mitbringen als eine Feindschaft gegen jeden Luxus und alles bloß Sinnenmäßige. Diese Kunstfeindschaft drang in Form der Kämpfe gegen die sogenannte Bilderanbetung der Kirche immer wieder an die Oberfläche. Erst im Augenblicke, in dem das Christentum keine kämpfende, sondern eine herrschende Macht geworden war, eröffneten

sich für den Wirklichkeitssinn Möglichkeiten, allmählich wieder von der Kunst Besitz zu ergreifen.

Freilich schien sich die christliche Kunst in ihren Anfängen eher im Sinne einer bürgerlichen Auffassung entwickeln zu wollen. Ihre ursprünglichen Motive wiesen sie geradezu auf eine Anlehnung an das Leben der Natur hin. Ein Werk wie „Der gute Hirte" in Sant'Agnese ist nichts anderes als ein Jüngling, der ein Lamm trägt. Länger noch als in der Monumentalkunst erhielt sich in den Bilderhandschriften dieser Wirklichkeitssinn, der das antike Erbe nicht ganz verloren geben wollte. Und erst die starre Dogmatik von Byzanz machte diesen hinsterbenden Resten der Naturbeobachtung ein Ende, damit aber zugleich der künstlerischen Entwickelung. Noch in der Wiener Genesis (Publikation von Hertel und Wickhoff) beschnuppern die Hunde die Jagdbeute Esaus. Später wäre ein solcher der Natur abgelauschter Zug als eine Profanation alles Heiligen erschienen. Als im 12. Jahrhundert die Bewegung in der Miniaturmalerei einsetzte, die eine kommende bürgerliche Tafelmalerei vorbereitete, geschah das im Westen, während im Osten die Kunst zur bloßen kunstlosen Formel erstarrt war.

Im großen ganzen ist also daran festzuhalten, daß das Mittelalter eine eigentlich bürgerliche Malerei grundsätzlich nicht kannte, wogegen der eine oder andere bescheidene Ausnahmefall nichts beweist. Selbst das Wiederaufleben der Antike zur Zeit der Hochblüte italienischer Kunst war weit von aller Annäherung an das Genre entfernt. Man hat in ihm das Bestreben zu sehen, den religiösen Empfindungen und Gedanken auch formal die möglichst vollkommenste Gestalt zu geben. Die Versöhnung von Christentum und Antike erfolgte in der Absicht, die Antike zur Dienerin des Christentums zu machen. So fördernd diese Annäherung der Kunst war, so entgegengesetzt war selbstverständlich das Wiederaufleben einer sinnenmäßigen Bereicherung durch die Natur den eigentlichen Ideen der religiösen Kunst. Man mußte so weit von Rom entfernt sein wie die nordischen Völker, um daraus die notwendigen künstlerischen Folgerungen zu ziehen. Die Nachblüte der italienischen Kunst übernimmt aus der antiken bürgerlichen Malerei eigentlich nichts als die Eroten. Bode hat in einer Studie im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen geschildert, wie Donatello der Plastik des Quattrocento die Putti schenkte,



Abb. 25. Piero della Francesca Raufende Knäblein



Abb. 26. Bettler und Sieche, von einem Ritter geführt, Manessische Liederhandschrift

die sich nunmehr durch die ganze Plastik und Malerei verbreiteten und auch ihren Weg in andere Länder fanden. In der Tat ist der Putto eine der beliebtesten Figuren der italienischen Kunst, kein Grabmal und kein Wappen ohne ihn, die Puttofriese Donatellos und die farbigen Putti der Robbia, die man in einem gewissen Sinne auch zur Malerei rechnen könnte, führten den Putto zunächst als ein unschuldiges Kind wieder in die Kunst ein. Bald wurde der Putto zum Träger aller Handlungen, die nicht ausgesprochen religiöser Natur waren, das heitere Spiel der nackten Kinder belebte die starre Darstellung und trug genrehafte Nebenzüge in die religiöse Handlung. Auch ihre heimliche Erotennatur kam sehr bald zum Vorschein, sie wurden zu Übermittlern des nicht ausschließlich religiösen Empfindungslebens. Im Laufe der Zeit drang ein ganzes Erotenvolk in die religiöse Malerei ein, viele Gemälde sind geradezu mit ihnen überladen, und vor allem die nordischen Völker unter italienischem Einfluß — man denke an Rubens, an Altdorffer und Cranach — haben von den Putti einen außerordentlich reichen Gebrauch gemacht, der nur den heimlichen Zweck hat, die religiöse Handlung ihrer Weltfernheit zu entkleiden und dem Alltagsleben näherzubringen. Nicht nur der starre bekleidete Engel des Mittelalters veränderte sich vollkommen unter dem Einfluß der Putti, sondern, wichtiger noch, auch der Typus des Christuskindes, das zu ihrem Spielgefährten wurde. Die deutsche Kunst war es denn wohl eigentlich, die die Putti graphisch zu Trägern eigener Handlungen machte, und die äußerste Konsequenz zog Dürer in jenem Holzschnitte des Marienlebens, in dem die Putti den letzten übersinnlichen Charakter aufgeben und sich gänzlich bürgerlich helfend betätigen.

Hat die hohe Kunst des Mittelalters das tatsächliche bürgerliche Leben aus ihrer Darstellung ausgeschaltet, so hat das die Pergamentmalerei niemals völlig getan. Man kann in ihr Genremotive, in größerem oder geringerem Maße, beinahe durch ihre ganze Entwickelung verfolgen. Freilich zog hier wie in manchem anderen das 12. Jahrhundert den entscheidenden Trennungsstrich. Es war das Jahrhundert, in dem die Leidensgeschichte Christi in das Bereich der Darstellung eintrat und in immer höherem Grade über die anderen biblischen Motive zu herrschen begann. Damit waren die Vorbedingungen für eine Kunstwende ge-

geben. Das antikisierende oder byzantinische Vorbild versagte sich für die neuen Themen dem Künstler. Er war genötigt, sich für seine Aufgaben die Anregung im wirklichen Leben zu suchen. Zeittracht, Zeitgesichter und die soziale Gestaltung des zeitgenössischen bürgerlichen Lebens liehen der Geschichte Christi ihre Züge. Ohne es zu wissen oder selbst zu ahnen, verbürgerlichte sich die Kunst und näherte sich wieder dem tatsächlichen Leben, während sie doch die religiöse Idee zu gestalten beabsichtigte und zu gestalten glaubte. Das Leben der Straßen, durch die Christus zieht, der peinigende Hohn der Kriegsknechte, die Gerichtsverhandlung vor Pilatus konnten nicht der Bibel entnommen werden, sondern mußten sich immer energischer an die Wirklichkeit anlehnen. Es ist dafür gesorgt, daß im Augenblicke, in dem die religiöse Idee nicht etwas Absolutes und Gesetzgebendes ist, die Kunst ruhig eine andere bereits gebahnte Straße entlang gehen kann.

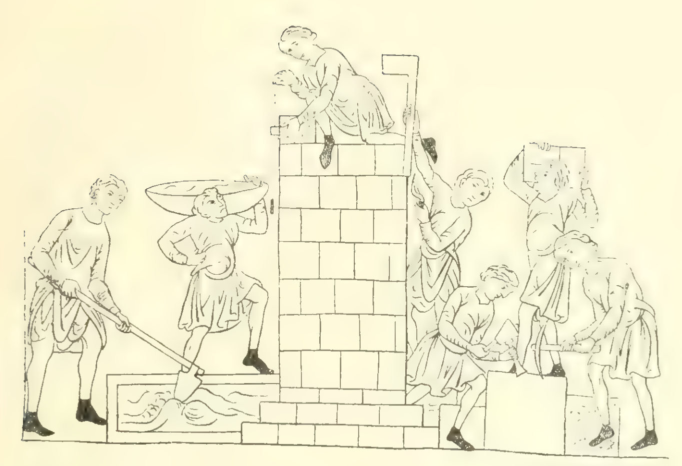
Aber der Weg bis zu diesem Wendepunkte war immerhin noch weit. Noch das 5. Jahrhundert hatte der Wirklichkeit ihr Recht gegönnt, im 6. Jahrhundert ging die Miniaturmalerei schon durchaus den Weg der religiösen Kirchenmalerei. Aus den Gesichtern verschwand das Charakteristische, das Typische wurde durchaus angestrebt, die Perspektive aufgegeben, alles verbannt, was profan anmuten konnte. Wenn der Künstler des Pariser Psalteriums vom Anfang des 10. Jahrhunderts auch noch nicht ganz der antiken Anmut entbehrte, so wendete sich doch bei ihm bereits alles in das Symbolische: Hinter dem mit dem Löwen kämpfenden David mußte die Kraft personifiziert stehen, hinter dem sterbenden Hiskia das Gebet. Mit anderen Worten, alle Handlung wurde ganz in kalte Allegorie umgebogen. Die Allegorie bedurfte natürlich irgendwelcher Wirklichkeitstreue nicht weiter. Die Darstellung verrohte immer mehr, es kam nicht mehr darauf an, ob alle Personen auch die ihnen zugehörigen Arme und Beine hatten, die Bewegungen wurden mechanisch, und die Miniaturen im 11. Jahrhundert waren in der byzantinischen Malerei eigentlich nichts weiter als eine Art Buchstabenschrift. Schon Schnaase betonte mit Recht dieses allmähliche Streben der mittelalterlichen Miniatur, zu einem Bildbuchstaben zu werden, Gesetz und Überlieferung, streng von der Kirche vorgeschrieben, traten an die Stelle der Erfindung. Vom Norden her begegnete diesem Streben die irische



Abb. 27. Ein Ritter im Bade, von Frauen bedient, Manessische Liederhandschrift



Abb. 28. Kegelspiel, Manessische Liederhandschrift



Herrath von Landsberg

Miniatur, die ihrerseits von geometrischer Ornamentik herkam und, ohne daß sie die menschliche und tierische Figur verbannte, dieselben doch rein als ornamentales Spiel entwickelte. Immerhin brachte sie die seltsam phantastischen Motive mit, die sich später mit den östlichen Anregungen vereinigen und zu der komischen Episodensprache der Miniaturmalerei führen sollten.

So erstarrte die natürliche Tradition des Altertums einerseits immer mehr zu unkünstlerischer Allegorieschablone, während sich im Norden und Westen eine Kunst durchsetzte, die rein ornamental gewollt war. Die Initialen und die Canonesbogen wurden in erster Linie die Träger dieser Ornamentik. Die Tier- und später Menschenfiguren, die zuerst die Initialen bildeten und schließlich zu ihren Füllungen wurden, wollten nichts weniger als Naturvorgänge schildern. Wie weit sie symbolischen Gehalt hatten, ist eine vielerörterte Streitfrage, unbefangenem Auge erscheint das rein ornamentale Spiel wichtiger als eine vielleicht nur hineingedeutelte Symbolik, die Ornamentphantasie, spielende Künstlerphantasie war, mit allerlei orientalischen und russischen Einflüssen weiterbildete, mit wachsender Naturbeobachtung indessen aus ihrer starren Gesetzmäßig-

keit heraustrat und das wirkliche Leben belauschte. Aber selbst die reiche und lustige Welt der Drôleries darf doch nur in zweiter Linie in diesem Sinne angesehen werden, sie war in der Hauptsache ein Spiel des Ornaments und, stärker noch, ein Protest des Ornaments gegen die Starrheit der Evangelienmalerei. Darum kann man auch mit Recht hier von einer bürgerlichen Genrekunst in unserem Sinne reden, weil nämlich in dieser ornamentalen Spielform letzten Endes dann noch der natürliche Lebenssinn gegen die bloße Allegorie protestierte. Frühes hier zu überschätzen, wäre verfehlt, weder in der merowingischen noch genau so wenig in der karolingischen Buchminiatur mit ihrem rein höfischen Charakter konnte von einer bürgerlichen Kunst die Rede sein. Erst unter den Ottonen regte sich ein Gefühl dieser Art, und am frühesten, jedenfalls am deutlichsten begegnen wir wirklichem Leben in den Nachwirkungen eines gewissen antiken Realismus, wenn, wie in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts im Hortus deliciarum der Herrat von Landsberg (ganz gleich, ob sie selbst die Malerin oder die Anregerin war), die figürlichen Monatsspiele des Canonesbogen in den Text hinunterstiegen und zu selbständigen, lebendigen Szenen des Landlebens wurden. Erst im ottonischen Zeitalter, im 10. und noch mehr im 11. Jahrhundert also vollzog sich im wirklichen Bild der Codices wie im freieren Spiel der üppiger werdenden Ornamentik die Annäherung an das wirkliche Leben und seine Modelle mit kleinen Szenen, die schon durchaus genremäßig wirken. War der Hortus deliciarum der Herrat stofflich und räumlich der direkten bürgerlichen Darstellung besonders günstig, so waren doch schon früher kleine Szenen des wirklichen Lebens und nicht zum wenigsten Tierszenen vereinzelt aufgetaucht. Das große Evangelarium zu Paris etwa zeigt nicht nur eine ganze tätige Tierwelt, sondern auch Zentauren und Handwerker bei ihrer Arbeit, ersichtlich griechische Beeinflussung gegen die byzantinische. Die nordfranzösischen Buchmaler, z. B. zu Lüttich, zeichneten sich teilweise durch große Lebhaftigkeit der Figuren aus und eine ungewöhnliche Initialenornamentik genremäßigen Charakters (wie etwa in der Pariser Bibel von Saint Martial). Bereits vor der Herrat hatte ein jetzt in England befindliches Missale aus dem Kloster Weingarten Szenen des bürgerlichen Lebens dargestellt. Die Wende zum 13. Jahrhundert bringt dann schon ausgesprochen profane Handschriften,



Meister M. Z.





Abb. 29. Auszug zur Falkenjagd, aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry



Abb. 30. Das Festmahl, aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry

wie die Arbeiten zu Wernher von Tegernsee und Heinrich von Veldecke in der Berliner Bibliothek mit ihren Umrissen von Liebes- und Ritterszenen, die von jetzt ab häufiger wurden und zu der Manesseschen Liedersängerhandschrift (jetzt in der Pariser Bibliothek) führten, die das Leben der Liedersänger direkt in Szenen ihres Alltags gibt.

Um 1300 also bildeten sich die für uns in Betracht kommenden Formen der Manuskriptmalerei bereits vollkommen aus: die Drôleries auf der einen Seite, die Monatsbilder auf der anderen. Streng genommen müßten wir die Drôleries als das eigentlich bürgerliche Element, die Monatsbilder aber als das höfische bezeichnen. Es begann sich, in erster Linie von Frankreich her, eine ausgesprochene Bibliophilie zu entwickeln, die vornehmen Kunstfreunden weltlicher gesinnte literarische Genüsse in einer so kostbaren Form vermittelte, daß sie den Juwelen gleichgeachtet wurde. Mit dieser Wandlung glitt, schon im romanischen Zeitalter beginnend, die Pergamentmalerei aus den Händen der geistlichen Künstler oder doch zum mindesten der Klosterangestellten in die Hände weltlicher Künstler über, eine Wendung von entscheidender Bedeutung, die am Ende das Bildmanuskript vollkommen verweltlichen sollte bis zu den glänzenden vom Texte unabhängigen Genrebildern der Heures des Herzogs von Berry oder der Wenzelbibel.

Die Entwickelung einer höfischen Buchmalerei prächtigen Charakters, wie sie von den Monatsbildern der Stundenbücher ausging und allmählich das ganze Buch bis zu einer Gleichgültigkeit gegen seinen eigentlichen geistlichen Inhalt erfüllte (Bademädchenszenen der Wenzelbibel), war nicht eine Sondererscheinung, sondern durchaus in der Kultur der Zeit begründet. Die glänzende Pracht des französisch-burgundischen Rittertums und der beeinflußten flämischen Künstler verweltlichte die Kirche immer vollständiger und ebnete das Feld, auf dem die bürgerliche Malerei ernten sollte. Die Buchmalerei war hier nur eine Erscheinungsform von vielen, ein Seitenzweig der offenbar sehr verbreiteten profanen Wandmalerei, von der uns leider die Ungunst der Zeiten nur wenig erhalten hat. Die Wandbilder der Burg Runkelstein bei Bozen, obgleich später beträchtlich restauriert, mögen noch immer einen Begriff davon geben, wie damals die Schlösser ihre Wände mit lebensfreudigen, vom religiösen Moment bereits ganz unabhängigen Dekorationen zu bedecken



Drôlerie

liebten, den direkten Vorläufern der späteren rein bürgerlichen Wand- und Fassadenmalerei (Holbeins Haus zum Tanz in Basel). Freilich fehlt es dieser frühen Genrekunst noch an der eigentlich künstlerischen Freiheit, sie ist im tiefsten Kern gebunden und archaistisch, gleich den ersten Totentänzen rein methodisches Reihenbild, nicht koloristisch, sondern koloriert, Typen suchend und nicht charakterisierend, ohne Neigung zu Komposition oder wirklicher Landschaft. Nicht hier wurden die Keime des Kommenden gepflanzt, die Miniaturmalerei des Buchs vielmehr trug mit ihrer größeren Freiheit die künftige Entwickelung. An die Betrachtung dieser Entwickelung hat sich also die historische Überlegung zu halten, die den Weg sucht, der zur Verbreitung des Staffeleibildes führte.

Waren die Miniaturen ursprünglich in der Zeit ihrer rein religiösen Bestimmung zurückhaltend in den Farben bis zur einfarbigen Federzeichnung gewesen, so daß man fast nur der Initiale eine größere Pracht gönnte, so drang jetzt im Zeichen der höfischen Kultur und Kunstliebe neben dem alten Zeichnungsstil, wie ihn etwa die Manessesche Handschrift verkörpert, die malerische Auffassung immer ausgesprochener durch. Es kam darauf an, den Text der Seite immer entschiedener nur als einen verhältnismäßig bescheidenen Teil der farbigen Gesamterscheinung zu behandeln. Mitunter füllte die Initiale die ganze Seite und wurde zu einer selbständigen, vom Text ganz unabhängigen Bildschöpfung. Mitunter suchte man den unmalerischen Text auf andere Weise zu verdrängen, oben die Initiale, unter das Monatsbild, die Seite dazwischen besät mit Drôleries und der Text auf eine schmale Spalte zurückgedrängt. Alles, was die große Kunst diesen dem Banne des Klosters entronnenen und freigewordenen bürgerlichen Künstlern versagte, schufen sie sich in den Buchminiaturen. Hier wurden sie wie die Gebrüder Limpurg, die Maler des

Herzogs von Berry, aus Koloristen zu wirklichen Malern. Die Gestalten gewannen Plastik, die Handlungen ungezwungene Komposition und Bewegung im Raum, die Gesetze der Perspektive wurden zu einer Zeit neuentdeckt und mit sichtbarer Lust in Anwendung gebracht, in der die große Malerei hiervon nichts wußte. Durch alle höfischen Darstellungen brach elementar die bürgerliche Natur der Künstler durch, in ihrer Neigung zu bäurischen, ja geradezu derben Darstellungen und in einer Neigung zur Karikierung der höfischen Sitten, die sie darstellten (z. B. die hübsche englische Modekarikatur des 14. Jahrhunderts). Der bürgerlich derbe karikaturistische Zug der Drôleries spricht nicht nur deutlich davon, daß die damalige, von der späteren Romantik ein wenig sentimental gesehene europäische höfische Kultur nicht allein von Rosenwasser lebte, sondern wirkt durchaus revolutionär. Er zeigt, wie bürgerlich, ja handwerklich beeinflußt bereits damals die ganze höfische Kultur war, und dem tieferen Blick erscheinen die Drôleries und die Steinmetzenkarikaturen neben dem Glanze der französischen Stundenbücher wie die Enzyklopädisten am untergehenden Hofe der Marie Antoinette. Die Reformation kommt herauf, die das Bürger- und Bauerntum nach oben bringen will, das Schwergewicht von den eigentlich katholischen Ländern wegverlegen möchte und in Holland die erste rein bürgerliche Weltmacht schaffen wird, während sich zugleich in Deutschland der Kern des Staats im Tiefsten verwandelt. Mitten in Hofglanz und Hofbestellungen schafft sich die neue Zeit bereits ihre neue Kunst. Aus den Blättern der kostbaren Manuskripte erhebt sich mit stets dringenderer Forderung das Genrebild als die Kunstform der Zukunft.


Drôlerie

Zweifelsohne war der bürgerliche Charakter vieler Monatsbilder ursprünglich an sich nicht Absicht. Er war eine Frage der Planeten. Das Zeichen des Merkur etwa verlangte Darstellungen des Handwerks, das Zeichen des

Jupiter Rechtspflege und Wissenschaft. Die eigentlichen Genre-elemente kamen zunächst nicht aus diesen Monatsbildern, sondern aus den Drôleries. Es führte also einmal der Weg vom Ornament zur naturalistischen Lebensauffassung. Die glückliche Entwickelung der Miniatur wollte es, daß auf derselben Seite der revolutionäre Wille der Drôleries, gegen die Bernward von Hildesheim nicht ohne geistiges Vorgefühl geschrieben hatte, und die sich verfeinernde Malkultur des Monatsbildes zusammenstoßen, sich miteinander aussprechen und schließlich verschmelzen sollten.

Das Eindringen der Wirklichkeitselemente in die religiöse Darstellung konnte von diesem Vorgange sich nicht trennen. Immer entschiedener wurden Stoffe bevorzugt, die Gelegenheit gaben, das Leben der Straße und im Hausinnern mit individualisierender Deutlichkeit zu schildern. Mitten in der religiösen Handlung lenkten kleine Szenen bürgerlichen Lebens die Aufmerksamkeit ab, die mit der eigentlichen Handlung gar nichts zu tun hatten. All dieses zu einer Zeit, in der sich Italien noch streng an das Typische hielt. Ja man stellte die so gewonnenen Szenen am Ende direkt in einen Rahmen des bürgerlichen Lebens der Zeit, als wolle man sie noch enger mit der Gegenwart verknüpfen. In Frankreich wie in Deutschland begann man immer ausgesprochener das Genre-mäßige in allem zu sehen und ersichtlich bis zur Übertreibung zu betonen. Alles das cum grano salis zu verstehen, vom damaligen Standpunkt, nicht vom unsrigen aus betrachtet.

Kann es also keinem Zweifel unterliegen, daß in der Miniaturmalerei die bürgerliche Darstellung im 14. Jahrhundert sich immer mehr verbreiterte und sich immer entschiedener aussprach, so liegt die technische Schwäche dieser Aussprache eben an dem Gegensatz zwischen den drängenden Bedürfnissen nach Darstellung des Alltags und der Gebundenheit der Mittel. Das Wandbild mit seinen damaligen Gesetzen bot diesem im Norden weiter als im Süden gediehenen Bedürfnisse nach Aussprache keine Möglichkeit. Das Manuskript war eine Kostbarkeit, für die Kirche oder für große Herren bestimmt, und was der Maler aus seiner bürgerlichen Natur heraus zu sagen hate, verschwand mit ihm in einem Schrein. Im Augenblicke, in dem sich die bürgerliche Seele in ganzer Breite schaffend betätigen wollte, fehlten ihr dazu die Organe. Sehr viel des



Abb. 31. Der Schweinehirt, aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry



Abb. 32. Schafschur, aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry



Meister der Berliner Passion

Grotesken und Verzerrten in der frühen Kunst des Nordens und des Westens ist auf diesen Mangel an Organen oder auf ihre ungenügende Ausbildung zurückzuführen. Man wollte seinem bürgerlichen Empfinden Form und Gestalt gewinnen, sah sich aber überall gehemmt und gebunden und schlug allzu leicht in groteske Phantasie um. Die notwendigen Organe mußten erst geschaffen werden. Die Geschichte dieser Arbeit erzählt das 15. Jahrhundert.

Das Jahr 1400 läßt sich als die Wende zur bürgerlichen Malerei bezeichnen. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts kommt der Holzschnitt von China her nach dem europäischen Norden und schafft der drängenden bürgerlichen Seele die Möglichkeit, zum ersten Male wirklich publizistisch und zu einem Publikum zu sprechen, das aus der menschlichen Schicht des Künstlers besteht. Noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entwickelt sich aus dem Niëllo der Goldschmiede der Kupferstich. Die größte aber und entscheidendste Tat geschieht von anderer Seite her. Ein niederländischer Miniaturmaler, der um die Jahrhundertwende herum das bis dahin freieste aller Manuskripte, die Heures des Herzog Wilhelm von

Bayern, geschaffen hatte, vervollkommte eine bis dahin nur nebensächliche Technik, die Ölmalerei, und überführte auf diese Weise die bürgerliche Miniatur in das bürgerliche Staffeleibild und damit zur Weltgeltung großer Kunst. Allerdings ein Genie, wie es die Welt nur selten und nur in den Augenblicken zwingendster Notwendigkeit hervorzubringen pflegt: Jan van Eyck.



Drôlerie

Die erste Blüte bürgerlicher Malerei





H. S. Beham

Die Miniaturmalerei hat uns bis an jene Grenze geführt, an der, wie sich Schnaase in seiner Kunstgeschichte ausdrückte, eine Wiedergeburt der Natur, eine Wiederherstellung der Natur für den Menschen stattfand. Faßte Vasari die rinascita dell' arte wohl auch nur einseitig im Sinne der großen Bewegung seines Vaterlandes, so haben wir heute doch längst die allzu schädlichen Folgen der völlig einseitigen Auffassung dieser Renaissance erkannt. Sie hat die Gefährlichkeit aller Schulbegriffe, und wir möchten heute vielmehr in Schnaases Sinne von einer großen allgemeinen europäischen Kulturbewegung im 15. und 16. Jahrhundert mit der Richtung auf die Wiederherstellung der Natur für den Menschen sprechen, einer Bewegung, die sich von den göttlich seelischen Begriffen nicht lossagen wollte und doch zugleich im Kerne ihres Wesens überall bürgerlich irdisch empfand. Die Äußerungen des neuen Wollens mußten, bei allem Wechsel gegenseitiger Beeinflussung, im Süden andere sein als im Norden und Westen, aber gemeinsam war ihnen, daß sie auf einem gegen das Mittelalter grundverschiedenen Kulturhumus säten:

Aus der Volksmasse des Mittelalters war das Bürgertum entstanden und gab dem gesamten Leben immer deutlicher seinen Charakter. Das mochte im Süden mit seiner kirchlichen Hierarchie noch nicht so scharf hervortreten wie in dem ganz von städtischem Charakter geprägten Norden, in dem man auch das Göttliche zwar mit unverminderter Ehrfurcht, aber nicht mehr hierarchisch sah, sondern es in eigenem Alltags- und Feiergewand verehren wollte. Es ist zweifelsohne eine Art Demokratisierung der Religion, die von den Bürgern in Deutschland und den Niederlanden, dem eigentlichen Kern der neuen Kultur, vorgenommen wurde und, indem sie sich für ihre neue Gefühlswelt eine neue Kunstsprache erzwang, schließlich auch umgekehrt dieser neuen Kunstsprache eine völlig neue Gefühlswelt zuführen mußte.

Die Miniaturmalerei hat uns bis zu diesem Punkte geleitet, und wenn wir sie jetzt verlassen, weil sie uns für unser Thema in ihrer prunkvollen Weitergestaltung zum Beispiel über das breviarium Grimani hinweg nichts Neues mehr zu bieten vermag, so wissen wir recht gut, daß ohne sie das Gestirn des Tafelbildes in den kühleren Ländern nicht so hell aufgeleuchtet hätte. Wir hatten das Altertum als die plastisch empfindende Zeit erkannt und das Mittelalter als die architektonische, mit dem Jahre 1400 stehen wir an der Schwelle einer neuen Zeit, der malerischen, die zum mindesten bis zum Jahre 1900 reichen sollte.

Der oberflächlichen Betrachtung scheinen die van Eycks ahnenlos, und so ähnlich hat wohl auch um 1600 Carel van Mander empfunden, als er ihnen einfach die Erfindung der Ölmalerei zuschrieb und damit den Anfang der Siegeslaufbahn des niederländischen Staffeleibildes. So sicher auch Jan van Eyck — die Arbeitsteilung der Brüder, für die wir uns Dvořaks Hypothese anschließen, soll hier nicht erörtert werden — die bis dahin gering geschätzte und anstreichermäßig behandelte Technik der Ölmalerei zur eigentlichen Gemäldetechnik erhob, so sehr war hier das Bedürfnis vor der Erfindung. Die Zeit brauchte stärkere Farbigkeit im Bild, die Möglichkeit intensiven malerischen Ausdrucks, Farbenperspektive und einen vollkommenen Ausbau der neuen Sprache, die Genialiät Jans sah hierzu den richtigen Weg in der Naß-in-Naß-Malerei. Der Weg wäre nicht offen gewesen, hätte nicht die Miniaturmalerei bereits drängend bis dicht an seinen Ausgangspunkt herangeführt, hätte nicht



[illegible]



die bürgerliche Darstellung aus ihr heraus endlich entschieden nach Format verlangt. Nichts ist charakteristischer, als daß bis auf Hugo van der Goes alle niederländischen Maler des 15. Jahrhunderts mit den wachsenden Formaten unsicher und steif werden, daß in Deutschland die Kunst ähnliche Wege geht und sich für die große Auffassung eigentlich erst mit Dürer in Italien Rat suchen muß. Vergleicht man die Entwickelung der Miniaturmalerei gegen 1400 mit der ganzen nachfolgenden Entwickelung der Ölmalerei, so ergeben sich Verwandtschaft und Übergang viel enger und natürlicher, als das die allgemeine Kunstgeschichte zeigt. Auch die Gebrüder Limpurg waren niederländisch-germanischer Abstammung, und wir finden in der Manuskriptmalerei durchaus vorgebildet, was uns im niederländischen Tafelbilde des 15. Jahrhunderts zunächst wie ein Zauberkunststück erscheint. Jan van Eyck ist heute als Autor der Heures von Turin — zuletzt hat sich Max J. Friedländer mit Entschiedenheit dafür erklärt — kaum noch bestritten, sein Dienst als Miniaturmaler in fürstlichen Diensten kann als gesichert betrachtet werden. Immer wieder tauchen Nachrichten auf, daß Jan van Eyck bereits Genrebilder im eigentlichen Sinne des Wortes gemalt habe — so wollten schon Facius von einem Frauenbade und der Morelliano (ed. Frimmel) von einer Landschaft mit Fischern wissen —, aber ob es sich hier nicht schließlich doch nur um besonders berühmte Einzelminiaturen des sehr geschätzten Meisters handelte? Das ganz reine Genrebild mit Befreiung von den religiösen Vorwürfen konnte u. E. noch nicht so am Anfange der Entwickelung liegen; der Weg mußte erst von der Miniatur über die Verbürgerlichung des religiösen Bildes gegangen sein und die Graphik als Helfer bereit finden. Alles an van Eyck verrät seine Herkunft von der Miniaturmalerei und ihrer letzten Entwickelung, der Drang zu räumlicher Tiefe, zu Licht und Schatten, zu belebender Individualisierung und Überwindung des rein Typischen, die sorgfältige Durcharbeitung und Beseelung der Einzelheiten wie in den wundervollen Händen und den durchfurchten Gesichtern seiner Gestalten. Der Wunsch war, eher ein Zuviel der Natur zu geben als ein Zuwenig, eine Absicht, die gewiß schnell zur Manier und Einseitigkeit führen mußte und bald, wie in Dirck Bouts bei aller Schönheit, gar zu gangbare Münze werden konnte. Freilich auch wertvolle Münze, denn Dirck Bouts hat auf die nord-

deutsche Malerei nicht weniger belebend eingewirkt — man denke an Funhof! — als Robert Campin mit seiner Liebe zum Alltagsmilieu auf den deutschen Süden, in dem uns einst viel bewunderte Meister wie Herlin heute schon als leere Kopisten des Meisters von Flémalle oder Rogiers erscheinen. Dicht neben van Eyck und nicht minder geschätzt, ihn überlebend, blüht der großartige Rogier van der Weyden, der Vertreter des alten strengen und pathetischen Stils, der noch einmal grundsätzlich Typisches in Schöpfungen vereinigt, die seine Zeit nicht weniger bezaubern. Fast jeder der nachfolgenden Meister schwankt zwischen dem Einfluß van Eycks und dem Rogiers; der Genter Altar ist vielleicht die gewonnene Entscheidungsschlacht, aber er ist noch lange nicht der gewonnene Feldzug der bürgerlichen Malerei.

Mit all dem fühlt man vor einem Werke wie dem Ehepaar Arnolfini in London mit drängender Deutlichkeit, daß eine völlig neue Zeit der Malerei angebrochen ist. Ganz ohne Pathos stehen zwei einfach bürgerliche Menschen im Augenblicke des Verlöbnisses im bürgerlichen Raume nebeneinander. Zwei schlichte Handgesten erzählen den ganzen Inhalt, alles Symbolische und Allegorische ist bewußt ausgeschieden. Mit einer bis dahin ungekannten Entschiedenheit, die Rogier wie ein Verbrechen erschienen sein muß, nimmt der Maler jede Einzelheit im Bilde ganz genau so wichtig wie jede andere. Der Kronleuchter oder das Hündchen besitzen die Liebe des Künstlers nicht weniger als die feierliche Handlung. Kann überhaupt im Bilde irgend etwas wichtig oder unwichtig sein? Jan van Eyck verneint es, und er stellt sich damit als Revolutionär, freilich als ein durch die Miniaturmalerei erzogener Revolutionär, gegen die herrschenden Kunstanschauungen seiner Zeit. Bislang war in der Malerei ein Prinzip gültig, das immerhin noch entfernt an die überlebensgroßen Pharaonen der ägyptischen Darstellungen erinnerte: Das Religiöse war alles, daneben verschwand das andere ins Nebensächliche, und die Stifter konnten unter Umständen nur als kleine Puppenfiguren irgendwie am Rande des Bildes oder am Mantelsaume der Madonna einen ornamentalen Platz beanspruchen. Für Jan Eyck ist das ein künstlerischer Widersinn. Er wird religiöse Gestalten und bürgerliche Gestalten jetzt wie eine Gesellschaft Gleichberechtigter zusammenschließen, nur unterschieden durch die Huld auf der einen Seite und durch die Demut auf der anderen.



Abb. 33. Jan van Eyck, Das Ehepaar Arnolfini



Abb. 34. P. Christus, Der heilige Eligius

Ja er wird es durchaus nicht verheimlichen, daß ihn als Maler der psychologisch so sehr interessante Stifter — man denke etwa an den Kanonikus Pala in der Akademie zu Brügge — hundertmal mehr interessiert als die Madonna mit dem Kinde. Damit bricht eine neue Ära an, zunächst die Vertiefung des Bildnisses über das bisherige Maß hinaus, dann aber auch die nicht mehr aufzuhaltende Erkenntnis, daß Leben, Leiden und Freuden dieser Bildnisse der Kunst abseits der religiösen Themen ganz neue Entwickelungsmöglichkeiten bieten. Das Verlöbnis der Arnolfini ist das Verlöbnis des Bürgertums mit der Malerei.

Das war die Tat der van Eyck. Daß sie zunächst einmal nicht in gleicher Tiefe und Glut weiter wirken konnte, daß sie nunmehr vielfach ins Äußerliche und Breite gehen mußte, ja scheinbar ihren eigentlichsten Wert verlieren, lag in der Entwickelung. Im 16. Jahrhundert sollten noch italienisierende Einflüsse hinzukommen, um die Errungenschaft zu verflachen. Wenn man den Mann mit der Nelke van Eycks mit dem Mann mit der Nelke des Quentin Massys vergleicht, erkennt man ohne weiteres den Verlust an Kraft im Rahmen eines Jahrhunderts. Aber selbst das, die Veräußerlichung der Eyckschen Sprache und ihre Mischung mit fremden Einflüssen war notwendig, um sie allgemeiner verständlich und fähig zu machen, einmal über lange Zeit hinweg Volkssprache zu werden.

Schon bei den unmittelbaren Nachfolgern des van Eyck, die seinen Kampf mit gleicher Entschiedenheit durchzufechten nicht mehr das Genie besitzen, nicht nur seinem Einfluß, sondern auch anderem Einfluß unterliegen, zeigt sich deutlich, daß die geistige und seelische Einstellung auf den Stoff einfach nicht mehr verloren gehen kann. Die Verbürgerlichung der Kunst, ihre Bekehrung zum Genre war vollzogen, nur das Tempo der Verallgemeinerung konnte durch die Zeitverhältnisse beschleunigt oder verzögert werden. Gerade eine schwächliche Begabung wie Petrus Christus, die all ihr Licht von Jan van Eyck empfing, mußte bei ihrer Empfänglichkeit für alles Äußerliche das erste Heiligenbild schaffen, das eigentlich nur noch ein Genrebild war. Es ist der heilige Eligius, früher in der Sammlung Oppenheim, dann kurze Zeit bei Busch in Mainz, jetzt wohl in London. Hier erinnert überhaupt nichts mehr an den Heiligen als der Heiligenschein. Das Bild ist 1449 entstanden. Ein

vornehmes Paar ist geschäftlich bei einem Goldschmied eingetreten. Das ist die ganze Handlung, eine bürgerliche Genrehandlung, von etwas anderem ist überhaupt nicht mehr die Rede. Der Handwerksladen des Goldschmiedes und die Bekleidung seiner Besucher sind mit einer miniaturistischen Sorgfalt und Liebe behandelt, die nichts mehr von einem religiösen Thema wissen. Die Schwächen des Bildes sind natürlich auffällig genug: der neue Realismus muß sich an das tatsächliche Detail halten und vermag noch keine Kraft der Charakteristik zu entfalten. Die Gesichter sind leer und gänzlich im Banne typischer Darstellung, man kann sagen, die neue Welt baut sich auf, aber sie hat noch nicht atmen gelernt. Auch bei Quentin Massys hatte sie das noch nicht. Bei diesem Abkömmling romanischen Blutes waren zweifelsohne andere als die Eyckschen Einflüsse die letzten Endes entscheidenden, es handelte sich hier nicht nur um schöne Form, sondern um pathetische Erregtheit. Aber gerade auf seinen Geldwechslerbildern, die später Sanders von Hemessem und Romerswale so beeinflussen, zeigte sich, wie dieses aus dem religiösen Bilde herübergeholte Pathos nur eine technische Angelegenheit und ein Effekt sehr äußerlicher Erregungen war. Das Psychologische wird zu einer aus rein formalen Elementen gebildeten Fratze, die die Unsicherheit der natürlichen Muskelbildungen nicht zu verdecken vermag, unruhiges Geknister von Falten und verwirrte Anordnung von Gegenständen sollen Lebendigkeit des Vorganges vortäuschen. Indessen mit all diesen zunächst nicht vermeidbaren Rückschritten war doch von jetzt ab Unverlierbares bereits endgültig festgelegt: die Anerkennung der einfach sachlichen bürgerlichen Vorgänge als würdiger Stoffe für die Kunst, mochte der eigentliche Stil dafür auch noch nicht gewonnen sein. Selbst der feine Memling, den wir unter dem Eindruck seiner deutschen Herkunft und des Erlebnisses von Brügge allzu lange als großes Originalgenie werteten (man vergleiche noch Woermann), vermochte sich dem Einfluß der neuen Kraft in den Grenzen seines Manierismus nicht gänzlich zu entziehen. Ob man ihm reine Genrebilder wie die Pferde an der Tränke in Brüssel zuschreiben kann, sei dahingestellt. Aber wenn man die würfelnden Kriegsknechte der Kreuzigung in Lübeck von 1491 betrachtet, zeigt sich doch schon deutlich, wie wenig sich bei allen stilistischen Einflüssen selbst diese zarte Seele einer Anteilnahme an den Vorgängen



Solis

profansten Lebens mehr entziehen kann. Nur Hugo van der Goes machte eine gewaltige Anstrengung, aus der tiefsten Erkenntnis Eyckscher Errungenschaften einen neuen Monumentalstil zu gewinnen, jedoch seine Weiterführung der van Eycks, die einzige sie wirklich im Kern erfassende Weiterführung, blieb zwar eine sehr respektierte, aber offenkundig vereinzelte Genietat. Sie wirkte erst wesentlich später durch mancherlei Verhüllungen auf Pieter Breughel, dessen monumentale Bauerngestaltung den Hirten vom Portinarialtar nicht unverwandt ist.

So zeigten sich denn die niederländischen Maler nicht imstande, das bürgerliche Erbe der van Eycks fortzuführen und auszubauen. Während die erste starke Zeit der niederländischen Kunst nicht nur mit Dirck Bouts vor allem die Gestaltung der benachbarten deutschen Malerei bestimmend beeinflußte, sondern bis nach Italien umstürzend wirkte, verflachte sie in den Niederlanden selbst und wurde zu ungeistigem Manierismus. Die Mischung van Eyck und Rogier brachte keine lebenskräftigen Nachkommen hervor. Eine Zeit der Hilflosigkeit nahte, in der die niederländischen Maler nicht mehr aus noch ein wußten, sondern die errungenen technischen Fortschritte lediglich im artistischen Sinne benutzten. Es war die Zeit einer äußerlich ebenso vollendeten, wie armen und leeren Malerei, als deren Hauptrepräsentanten man etwa Mabuse und Mostaert nennen mochte. Der Einfluß Italiens wurde seinerseits wieder voll, wenn auch verworren wirksam. Freilich sollte auch diese Epoche nicht völlig verloren sein: das später durchdringende kräftige Leben stand zu Anfang des 17. Jahrhunderts vor einer vollendeten malerischen Sprache, die ihm ein nie versagendes Instrument entgegenbrachte.

In der Zeit der Schwäche geschah von abseits her, und zwar gerade von reaktionärer Seite aus, wie in solchen Zeiten häufig, der eine große Vorstoß, der die niederländische Kunst ein ganzes Stück vorwärtsbringen sollte. In dem stillen Städtchen Herzogenbusch saß ein Maler, der hier geboren war, hier starb und Zeit seines Lebens kaum hinauskam. Sein Ruhm verbreitete sich, man wußte kaum wie, und seine Hauptwerke gingen ins Ausland, wo sie in dem finsteren spanischen Philipp einen uneingeschränkten Bewunderer fanden. Hieronymus Bosch gehört zu jenen seltsamen Gestalten der Kunstgeschichte, die auf die Grenzscheide zweier Zeitalter gestellt werden, ohne selbst recht zu wissen wie. Der Kontrast



Abb. 35. Jan van Hemessen, Bordell



Abb. 36. Quinten Massys, Geldwechsler



Schongauer

zwischen Übersinnlichkeit und realem Alltag, zwischen Religion und Wirklichkeit wurde in seinem seltsamen Innern gewaltsam ausgetragen, wobei es denn ohne Skurrilität nicht abgehen konnte. Er hielt im Grunde von den neuen Errungenschaften der niederländischen Malerei überhaupt nichts und wirkt den van Eycks gegenüber scheinbar extrem altertümlich. Aber er sah als ein in einem kleinen Flecken Lebender den Alltag der damaligen Niederlande mit einem unglaublich scharfen Auge. Als Sohn eines Volkes, das eben in den Welthandel eintrat, während sein Arbeiter- und Bauernstand noch in fast tierischer Verkommenheit lebten, zog er aus diesem Kontrast die Kräfte seines Schaffens. Bosch war zweifelsohne ein fanatisch Religiöser und ging auf das Heiligenbild aus. Aber sein Wirklichkeitssinn mischte sich ins Spiel. Es ist eigentümlich, wie vollkommen kalt den Maler Bosch seine Madonnen und Heiligen lassen. Er tut sie gleichgültig und konventionell ab, um sich rasch und mit einer geradezu agitatorischen Freude an allem Häßlichen und Grotesken dem zuzuwenden, was ihn eigentlich im Bilde interessiert, den Gestalten von Bauern und Krüppeln, den Tieren, Alltagsvorgängen, allem, was irgendwie in keiner Weise typisch ist, sondern ausgesprochen individuelle

Charakterisierung verlangt. Auf diese Weise wurde Bosch der erste wirkliche Bauernmaler, der erste tatsächliche Verherrlicher des Alltags in der neuen Malerei. Zugleich ist er der erste sich an die Natur haltende niederländische Landschaftsmaler, und seine räumliche Komposition ist zum mindesten der erste entschiedene Versuch, den Menschen mit seinem Milieu in eine kompositionelle Einheit zusammenzufassen. Sein einsames Beispiel bestimmte über den gemeinsamen Kunsthändler hinweg die entscheidende Tat des vielfach völlig von ihm ausgehenden Breughel, und so tritt der seltene Fall ein, daß der reaktionärste Maler einer Kunstepoche zugleich den weitesten Blick hat.

Das Beispiel von Bosch sollte zunächst ein weniger starkes als breites Talent auf seinem eigentlichen Gebiete fördern: der Landschaftsmaler Bosch dürfte Joachim Patinir entscheidend beeinflußt haben, den ersten Maler, der nichts als Landschafter sein wollte. War es auch zunächst mehr eine ethnographisch gesehene und architektonisch gebaute Landschaft, so bewies das vorhandene Bedürfnis nach ihr doch vielleicht am deutlichsten, wie stark die Wirklichkeit in der Kunst vorzudrängen begann. Patinir war nicht eben ein Erfinder, einmal skizzierte ihm Dürer eine Figur, und die kleinen Staffagen seiner Bilder stammen fast durchwegs von andern Händen, aber wo er ein Bild als Ganzes gab, zeigt sich deutlich, daß die alte religiöse Tendenz in Wahrheit schon entschwunden war und der Darstellung des tatsächlichen Lebens mit allen Einzelheiten Platz machte. Der Manierismus war eben darum Manierismus, weil er auf einem Fundament fußte, das in Wirklichkeit gar nicht mehr vorhanden war und durch den Romanismus nur scheinbar eine Neubelebung empfing.

In dieser verwirrten Not, als der niederländische Maler ziemlich wahllos nach allem griff, was ihm irgendwie neu oder anregend zu sein schien, erhielt er seine wichtigsten Förderungen aus dem benachbarten Deutschland. Sicher wird in den Niederlanden der zu Besuch weilende Dürer als Maler nicht übertrieben geschätzt worden sein, und in der Tat waren ihm gerade in diesem Punkte viel schwächere Künstler im Besuchslande überlegen. Aber er brachte ihnen mit, was sie noch nicht hatten, und so wurde er denn bewillkommt und gefeiert (Tagebuch in der Thausingschen Ausgabe der Schriften). Nicht von der deutschen Malerei



Albrecht Durer





Schongauer

ging die Anregung aus, denn sie war und blieb unterlegen, sondern von der Graphik. Die Bedeutung der deutschen Graphik im 16. Jahrhundert für die Entwicklung der bürgerlichen Malerei darf nicht unterschätzt werden.

Zweifellos hatte sich schon im 15. Jahrhundert in der Malerei die Erkenntnis geregt, daß neue Wege gegangen werden müßten. Stärkerer Sinn für Raumwirkung und ein entschiedener Naturalismus, der die religiöse Einförmigkeit durch Genrezüge neu beleben wollte, machten sich unter niederländischem Einfluß sehr bald geltend. Lukas Mosers Tiefenbronner Magdalenenaltar etwa mit seiner Meerfahrt oder seiner Bewirtungsszene, 1451 datiert, griff bei all seinen Archaismen über ein Jahrhundert hinaus. In Köln, dessen Zusammenhang mit dem Kreis der Brüder Limpurg Glaser mit Recht betont, gelangte der Wille zu einer natürlichen Auffassung alles Geschehens sehr früh zur Geltung. Auch uns heute fällt in diesen frühen Werken sofort die Überladung der Bilder mit natürlichen, von der Handlung ganz unabhängigen Details und mit Genredarstellungen im kleinen auf, die eigentlich ohne Zusammenhang mit der noch nicht durchlöcherten Tradition sind und einen innerlichen Bruch darstellen, unter dem die deutsche Kunst immer leiden sollte, einen Zwiespalt zwischen leidenschaftlicher Traditionstreue und

nicht weniger leidenschaftlicher Wirklichkeitsfreude. In Konrad Witz wird das auffällig deutlich, mag nun burgundischer Einfluß bei ihm festzustellen sein oder nicht. Die Menschen wurden bei ihm zu sogar mitunter sehr derb gesehenen Menschen seiner eigenen Sphäre, wie etwa im heiligen Christoph von Basel oder jenem Werke vom Genfer Altar, das, freilich im Rahmen seiner Zeit nicht mehr ganz vereinzelt, die wirkliche Landschaft in das heilige Gemälde einführte. Sicher wuchs unter niederländischem Einfluß immer mehr eine gewisse Gleichgültigkeit gegen den religiösen Stoff, wie denn etwa die Münchener Geburt Mariens vom Meister des Marienlebens einfach nur noch die Darstellung einer vornehmen Wochenstube der Zeit ist. Aber mit all diesem Fortschreiten des Wirklichkeitssinns blieb es doch zweifelhaft, ob der Gewinn nicht eigentlich nur in die Breite ging: die stärksten Meister des 15. Jahrhunderts stehen in Deutschland ganz einsam und ohne Nachfolge, und vielleicht hat dem Deutschen die graphische Sprache überhaupt immer mehr Bewegungsmöglichkeit gegeben als die malerische. Zum mindesten aber ist hier der Weg für eine bürgerliche Malerei erst über die Graphik und verhältnismäßig spät geebnet worden.

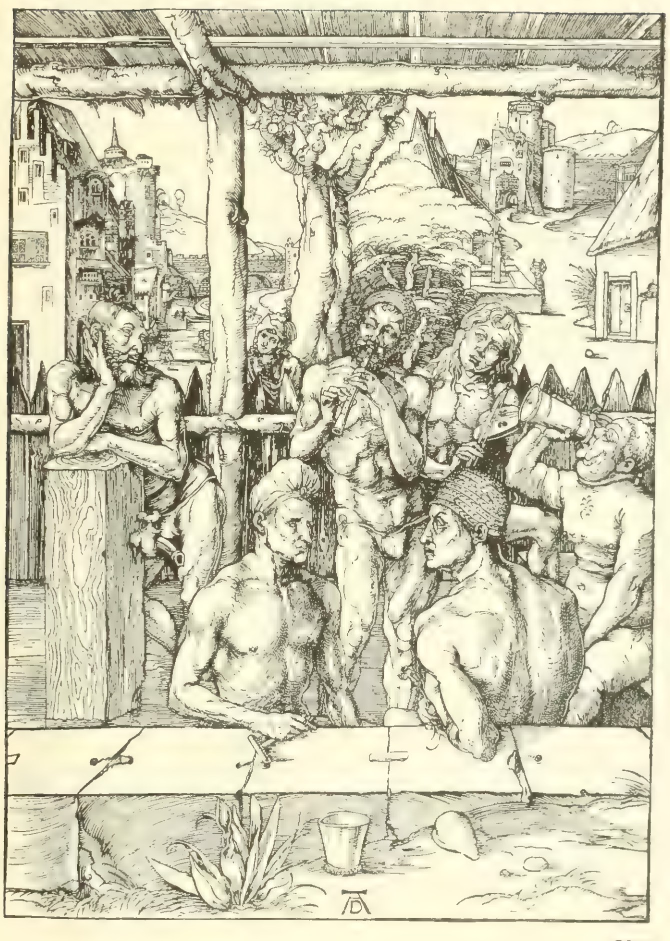
So liegt denn auch die bahnbrechende Bedeutung des Malers, den wir an den Anfang der schulmäßigen Entwickelung zu stellen pflegen, mehr auf graphischem als auf malerischem Gebiete. Um die Wende des 15. Jahrhunderts hatte der Holzschnitt schnell in Deutschland Aufnahme gefunden, ein reichliches Vierteljahrhundert später folgte ihm der Kupferstich. Das deutsche Bürgertum nahm diese Möglichkeit, für sein persönlichstes Leben und Empfinden künstlerische Sprache zu gewinnen, mit einer in der Zeit einzigartigen Kraft auf, die von dem stärksten Einfluß auf die andern Völker sein sollte. Die Frage, ob diese außerordentliche graphische Entwicklung nicht die malerischen Möglichkeiten hintenan gehalten hat, steht hier nicht zur Erörterung. So sehr man, wenn man Schongauers Gemälde etwa im Unterlindenmuseum zu Colmar betrachtet, ihre damals in Deutschland durchaus nicht mehr einzige Natürlichkeit der Auffassung empfinden mag, so vermögen sie an Lebendigkeit und Impetuosität doch in keiner Weise gegen sein graphisches Werk aufzukommen, von dem man eigentlich ausschließlich ausgehen muß. Ein Stich wie die Versuchung des heiligen Antonius weiß von einer neuen Freiheit der Be-



Abb. 37. Hans Memling, Pferde an der Tränke



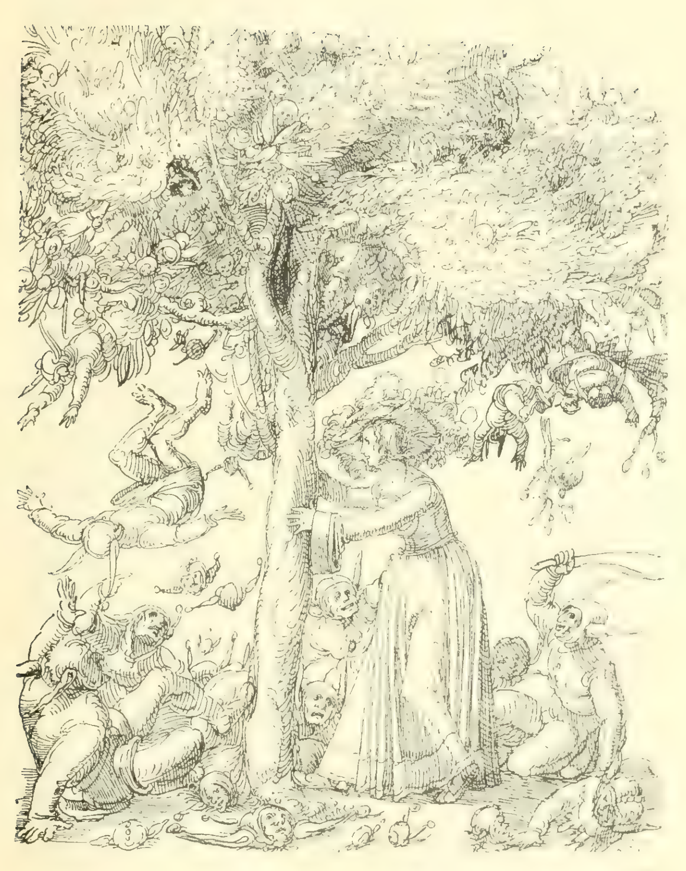
Abb. 38. Hugo van der Goes, Anbetender Hirt



Dürer



Abb. 40. Lucas Cranach d. Ä., Der heimliche Wohltäter



Leu

lichen Bedingungen heraus, wie sie ganz rein bei uns schließlich doch im Gemälde fast niemals vor sich gehen sollte. Noch Holbeins Madonna des Bürgermeisters Mayer schleppt das Erbe mit sich.

Alle die Anfänge, die sich verheißungsvoll bei den früheren Stechern zeigten, sollten in dem repräsentativsten deutschen Künstler, in Albrecht Dürer, das weiteste Ausmaß gewinnen. Niemals vorher wurde einem Maler der ganze Alltag seiner Menschen und seines Landes mit all seiner bürgerlichen Atmosphäre so umfassend Gestalt. So verschieden Temperamente und Entwickelungsbedingungen sind, so sehr eben der eine reiner Zeichner und der andre reiner Maler ist, so nahe stehen einander hier die beiden bürgerlichsten aller Künstler, Dürer und Rembrandt. Auch für Dürer wandelte sich das Religiöse ganz in das Menschliche. Sein verlorener Sohn ist ein Schweinehirt in einem Bauernhofe, der betet, nichts weiter. Das Leben der Bauern, wie sie zum Markte ziehen, wie sie sich unterhalten, wie sie tanzen, war ihm genau so menschlich nahe und künstlerisch wichtig wie das Leben der vornehmen Stände und die Seele des Gelehrten. Das Gesetz von der Gleichwertigkeit aller Stoffe vor der Kunst findet sich zum erstenmal bei Albrecht Dürer voll in Anwendung. Überall ist das Leben in gleicher Weise interessant. Wo noch Symbolismus und Allegorie ihre Rolle spielen, kommen sie mehr aus dem Inneren der menschlichen Natur als aus typisierender Stilistik. So erklären sich auch die ungeheure Fruchtbarkeit des Meisters und sein beständiges Zeichnen: er ist der erste eigentliche Entdecker des Alltags für die Malerei.

Das mußte von den außerordentlichsten Folgen sein und war es denn auch selbst dort, wo eine mehr malerische Aussprache in der deutschen Kunst versucht wurde. Matthias Grünewald, der Gipfel aller deutschen Malerei, ist doch ohne den Vorgang Dürers gar nicht zu denken. Sein Engelkonzert auf dem Isenheimer Altar oder seine Teufel aus der Antoniusversuchung sind, die Frage seiner italienischen Reise ganz außer Betracht gelassen, die allerdings weit über Dürer hinaus führende Vollendung der Dürerschen Genrekunst. Seine Versuchung des Antonius ist eben doch von einer ganz andren Gewalt als später die des Teniers, noch hat die bürgerliche Erzählungskraft ihre ganze Frische, noch ist sie nicht schematisch geworden.

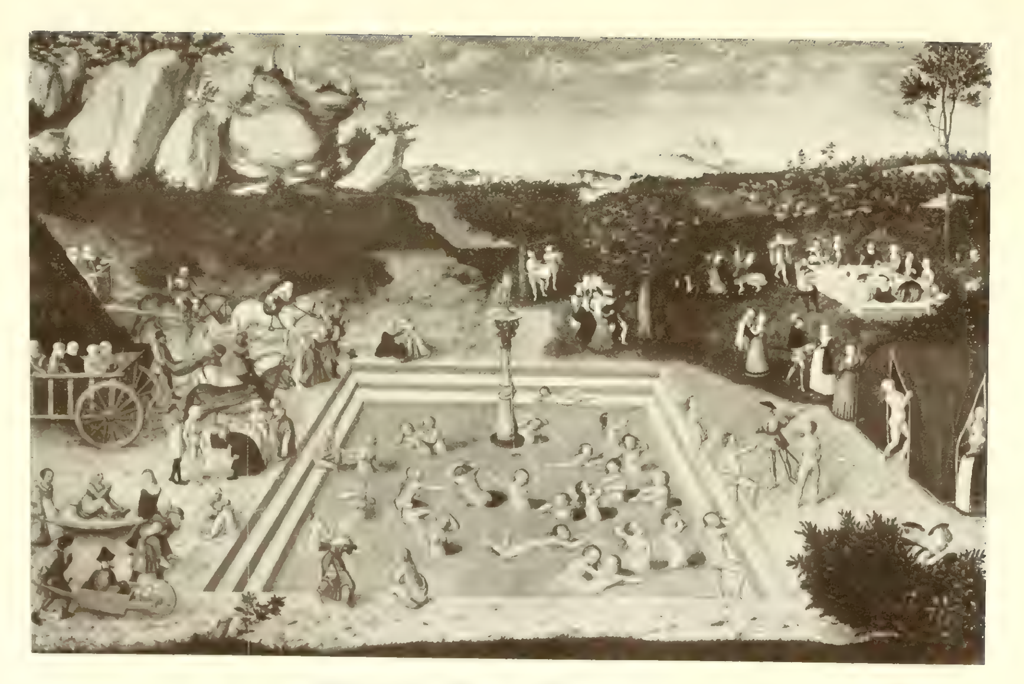


Abb. 41. Lucas Cranach d. Ä., Jungbrunnen



Abb. 42. H. S. Beham, Fest im Freien



Abb. 43. Hans Holbein d. J., Tafel eines Schulmeisters

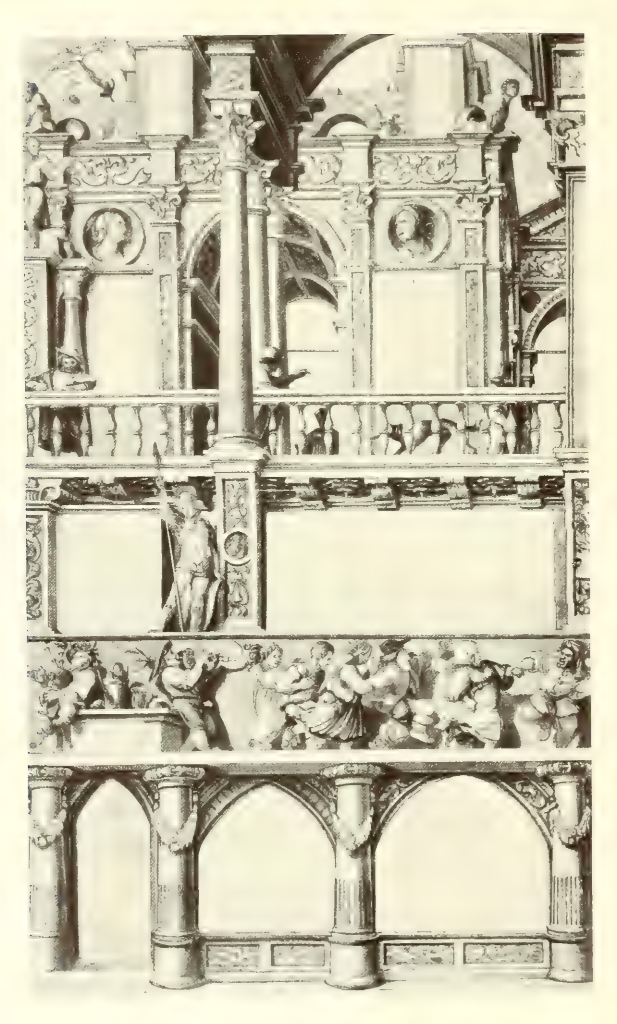


Abb. 44. Hans Holbein d. J., Haus zum Tanz



Meister der Bergmannschen Offizin

In allem bis in die Phantastik hinein ist die folgende deutsche Kunst Dürer verschuldet. Die direkten Schuldner, der Schweizer Hans Leu und die deutschen Kleinmeister, geben von den Behams und Pencz aus bis zu Amman, Stimmer und Virgil Solis das große Geld Dürers in immer kleinerer Münze aus, die zuletzt von dem Reichtum nichts übrig läßt, nachdem sie ihn besonders gangbar machte. Die großen deutschen Künstler, die Altdorfer und Baldung, die Cranach und Urs Graf, sind, so mannigfaltige andere Einflüsse sie verarbeiteten und so sehr sie sich zu emanzipieren suchten, doch Dürers, dazu nicht immer dankbare Kinder. Die deutsche Kunst bemächtigt sich, wenn auch durchwegs auf dem graphischen Wege, mit einer unerhörten Erzählerfreude des wirklichen und alltäglichen Lebens und geht den Niederlanden wegweisend in der Betätigung jener Lebensanschauung voran, mit der sich die bürgerliche Malerei immer entschiedener als die Kunst der Zukunft durchsetzen sollte.

Die künstlerische Eroberung des bürgerlichen Alltags, die Deutschland, bis dahin malerisch nicht viel anderes als eine Provinz der Niederlande, vollzogen hatte, konnte nicht ohne Rückwirkung auf die völlig erschöpfte Kunst der Niederlande bleiben. Der rückwirkende Einfluß äußert sich

zugleich persönlich wie sachlich: bei seinem Aufenthalt in Antwerpen schließt Dürer bleibende Freundschaft mit Lukas van Leyden. Der Ruf des Lukas muß ein großer und internationaler gewesen sein, selten begeistert sich Carel van Mander so stark, wie wenn er von ihm spricht. Er nennt ihn „den von der Natur Begnadeten, der mit Pinsel und Grabstichel in der Hand als Maler und Zeichner geboren zu sein schien". Er rühmt seine Universalität, und er beschreibt seine Gemälde und seine Graphik aufs ausführlichste. Auch Vasari lobt ihn, und seine Kunst scheint zu seiner Zeit die Niederlande repräsentativ vertreten zu haben. Etwas von seinem Wesen gibt vielleicht jene Mitteilung van Manders, in der er von einem Bankette erzählt, zu dem Lukas „Mabuse und die anderen Maler" einlud. Diese kleine Wendung zeigt, daß die Manieristen eben damals in den Niederlanden herrschten, und Lukas van Leyden gehört nach seiner Formensprache, nach seiner farbigen Auffassung und nach seinen Kompositionsgrundsätzen enge mit ihnen zusammen. Aber nicht mehr nach seinen Überzeugungen. Das Wunderkind, das sich von früh auf künstlerisch ausgezeichnet hatte, reichte mit seinem Weitblick, wenn auch nicht mit seiner Begabung, durchaus über seine Zeit hinaus, und seine Freundschaft für Dürer war eine Freundschaft der Erkenntnis. Lukas van Leyden war bereits eine ausgesprochene Erzählernatur, die eine religiöse Aufgabe im Tone des bürgerlichen Erlebnisses, aber noch nicht mit der Kraft bürgerlicher Formung erzählte. Die religiöse Welt war ihm bereits versunken, die bürgerliche hatte er noch nicht beschritten, sein Talent zuckte irrlichternd unter allen Einflüssen seiner Zeit umher, und er griff wohl ein wenig nach Dürers Freundeshand wie nach der Rettung. Ganz abgesehen davon, daß er bereits einzelne reine Genrebilder malte wie die „Schachpartie" des Berliner Museums, ist er vor allem in seinen Kupferstichen durchaus unter dem Einflusse Dürers zu einem Erzähler des bürgerlichen und bäuerlichen Lebens geworden. Gewiß nicht mit Dürers Stärke und Eindringlichkeit, er nahm die Dinge als Manierist wesentlich oberflächlicher und formaler. Seiner Darstellung eignet mehr Anschaulichkeit als wirkliches Leben. Und so früh sich seine Laufbahn auch schließen sollte, so wenig wäre von ihr eine endgültige Klärung zu erwarten gewesen. So bleibt Lukas van Leyden eine schwan-



Abb. 15. Lucas van Leyden, Schachpartie



Abb. 46. Pieter Artsen, Eiertanz



Meister des Amsterdamer Kabinetts

kende Gestalt, die mehr von den Wünschen und Bedürfnissen der Zeit als bereits von deren Erfüllung zu erzählen weiß.

Den endgültigen Schritt zum bürgerlichen Bilde in den Niederlanden tat nicht Lukas van Leyden, sondern Pieter Brueghel. Er wurde wahrscheinlich in einem Dorfe in der Nähe von Herzogenbusch geboren, also in der Nähe des Geburtsorts von Bosch, dessen Erbe er antreten sollte. Auch Brueghel ging von der Zeichnung und vom Kupferstich aus und entwickelte sich erst zum Maler. Der Ursprung des Zeichners hat sich nie ganz verloren, am schärfsten wirkt er in so frühen Werken wie der hier wiedergegebenen „Steinschneideoperation". Hier ist alles noch hart

und roh und auf dem Wege zu seinen großen moralisierenden Bilderbogen, man fühlt etwas von einem gemalten Abraham a Santa Clara, einem aus dem Volke hervorgegangenen Moralprediger, der mit grotesker Kraft die Schwächen seiner Mitmenschen geißelt. Später wurde Brueghel zwar malerischer, seine zeichnerische Herkunft hat er niemals verleugnet noch verleugnen wollen. Die geniale Tat Brueghels ist, daß er für die niederländische Malerei endgültig mit jeder Pose brach. Noch bei seinem oft angeführten Vorgänger Aertsen ist alles gestellt. Bei Brueghel gerät mit einem Male die ganze Bildfläche in strömende Bewegung, er kennt eine persönliche Sprache, aber kein Kompositionsschema. Eigentlich zuerst für ihn ergibt sich die Komposition naturgemäß aus dem Thema, inmitten seiner Altertümlichkeit überraschen immer wieder überwältigend moderne Dinge, Diagonalkompositionen, das Hereinstürmen handelnder Personen in das Bild usw. Brueghel hat unendlich viel zu sagen, aber nur noch in der Volkssprache. Alle Moralien, die die Religion predigt, predigt Brueghel mit nicht geringerem Ernste. Jedoch er sieht gar nicht ein, warum das auf dem Wege über den religiösen Vorgang geschehen muß. Er weiß, daß die direkte Belehrung wirksamer ist. Er ist ja kein Asket und kein Mönch. Er liebt seine breiten, vielessenden und vieltrinkenden Bauern. Er gehört selbst zu ihnen, und charakteristisch für ihn ist die Anekdote von ihm und dem Romanisten. Ein Romanist zeigt ihm ein prächtiges in Italien gemaltes Bild, wohl ein Heiligenbild. Ohne ein Wort zu sagen, greift der Naturmaler zum Pinsel und zeichnet mitten in ein prächtiges Schloßportal einen Bauern in nicht mehr zweifelhafter Stellung hinein. Die Freude am wirklichen Leben, der Alltag, seine Strenge wie seine Heiterkeit, haben mit der Phrase aufgeräumt.

In diesem Sinne ist Brueghel einer der großen Bahnbrecher der Weltkunst überhaupt. In seinem Buche über den Meister hat Max J. Friedländer einmal gesagt, es gehöre eine neue Gesinnung, eine neue Liebe zur Wirklichkeit dazu, als Mensch Menschliches zu betrachten. Die religiöse Malerei sei über sich hinausschauend, die Historienmalerei rückwärtsschauend, die Genremalerei einfach schauend an sich, nichts als schauend. Damit ist alles gesagt, was sich über die Tat Brueghels und über die ganze neue Malerei, deren erster großer Meister er war, überhaupt sagen läßt. Eine neue Bahn, die Bahn des reinen Schauens war



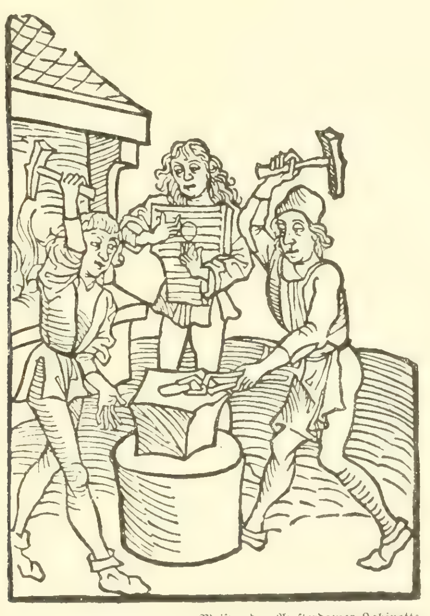
Abb. 17. Pieter Breughel d. Ä., Die Parabel von den Blinden



Abb. 48. Pieter Breughel d. Ä., Schlaraffenland

gebrochen, jetzt erst konnte sich eine bürgerliche Malerei im absoluten Sinne des Wortes entwickeln. Ja vielleicht überhaupt erst eine Malerei im absoluten Sinne des Wortes. Vor ihr lag mit einem Male das ganze wirkliche Leben zur Eroberung ausgebreitet. Das 17. Jahrhundert ist die Geschichte dieser Eroberung.

Daß es letzten Endes ein Zeichner war, der der Malerei diese neue Bahn eröffnete, zeigt nur den Gang, den notwendigen Gang der Entwicklung.



Meister des Amsterdamer Kabinetts



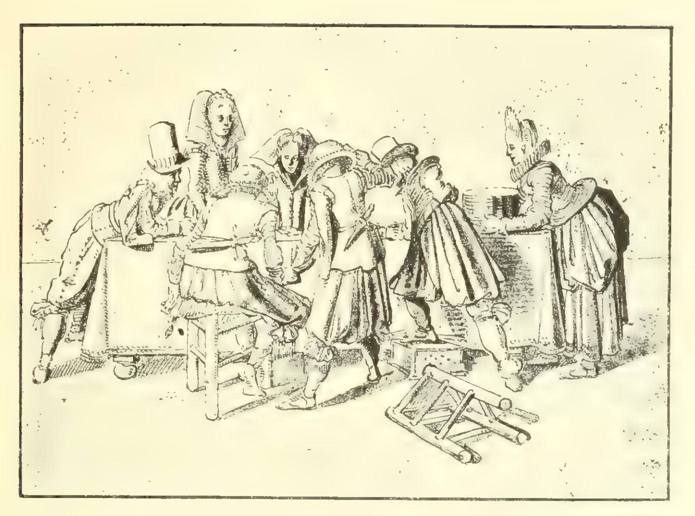


Lucas van Leyden



Die große Zeit der niederländischen Malerei





van der Velde

Wenn wir heute von dem 17. Jahrhundert sprechen, pflegen wir es als das große Jahrhundert der Malerei zu bezeichnen, ein Beweis mehr dafür, daß für uns Malerei und bürgerliche Malerei identische Begriffe sind. Denn die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der das Selbstbewußtsein des Bürgertums wieder erst in der Konsolidierung begriffen war, empfand noch ganz anders und war mehr geneigt, im 17. Jahrhundert ein Jahrhundert des Niedergangs der Kunst zu sehen. Nur langsam begann sich um diese Zeit unter dem Einfluß der künstlerischen Erkenntnis so etwas wie eine klarere Wertung herauszubilden, und für einen durchaus nicht unbegabten Kenner wie Hagedorn (der aber noch Hofmann war und nicht bürgerlich sah) bedeutete selbstverlich Netscher mehr als Rembrandt.

Für uns heute, die wir eine Zeit des Triumphs des bürgerlichen Gedankens hinter uns haben, besteht allerdings kaum ein Zweifel, daß die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts gewiß die Malerei kat exochen war. Das würde andererseits beweisen, daß die Malerei

überhaupt ausgesprochen die künstlerische Ausdrucksform des bürgerlichen Empfindens ist. In der Tat sehen wir im 17. Jahrhundert ein Land wie Deutschland, das infolge unglücklicher Verhältnisse, wie des Dreißigjährigen Krieges, nur über ein im Kern verwirrtes und zerstörtes Bürgertum verfügt, aus der Reihe der kunstschaffenden Länder so gut wie gänzlich ausscheiden. Italien schwankt zwischen den Versuchen, zu den reinen Formen seiner großen Kunst zurückzukehren, und Kraftexzessen eines bürgerlich gestimmten Naturalismus, denen die letzte schöpferische Weihe fehlen muß, weil er von keinem einheitlichen Volksempfinden, sondern nur von der leicht in Ausschweifung verfallenden individuellen Erkenntnis einzelner genialer Naturen getragen wird. Der Auflösungsprozeß der kirchlichen Kunst setzt ein und erhält sich, oft interessant und bedeutend genug, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein mit gegenseitigen Beeinflussungen neben der Entwicklung der bürgerlichen Malerei. Indem der Barock die festen Formen der Architektur in Bewegung auflöst, tut er das auch mit der die Architektur füllenden Malerei. Er nimmt ihr die alte Gesetzmäßigkeit des Zuständlichen und will ihr doch die religiöse Tradition wahren. So weittragend und folgereich das Resultat vielfach ist, so sehr wirft es am Ende die Malerei in das rein Dekorative zurück und verursacht damit das Zurückweichen der religiösen Malerei von ihrem bisherigen ersten Platz auf den zweiten. Ja der Barock ist, um seine Aufgabe zu erfüllen, gezwungen, für die religiöse Malerei schließlich bei der bisher als minderwertig empfundenen bürgerlichen Malerei Anleihen zu machen. So entsteht denn jene, vielfach als religiöses Genre bezeichnete Zwittergattung, die immerhin doch nur ein Zwitter ist. Zweifelsohne geht also die Führung in der Kunst im 17. Jahrhundert an die bürgerliche Malerei über und damit an jene Völker, die sich vom rein Religiösen befreit haben und sich ausgesprochen bürgerlich natürlich entwickeln. Wie in Holland an die Stelle des alten italienischen Palazzo mit seinen großen nach Dekoration rufenden Flächen die Bürgerstube tritt, die nur ein kleines leicht transportierbares Tafelbild verträgt, das ihrem Charakter und ihrer Bestimmung entspricht, so sind ja auch die Zunft- und Ratsstuben nichts andres als große Bürgerstuben für ins Monumentale gesteigerte bürgerliche Aufgaben. Vom Anfang des 17. Jahrhunderts an bis zur Gegenwart, also während der ganzen eigentlichen



Abb. 49. Le Nain, Bauernmahlzeit



Abb. 50. A. Caracci, Schäferszene

Entwicklung der bürgerlichen Welt, wird die Malerei immer wieder von den in Holland ausgegebenen Richtlinien bestimmt, trotz aller Abweichungen, die sogar ihrerseits einen solchen Einfluß nicht mehr verleugnen können. Selbst als im Frankreich des 18. Jahrhunderts die neuerstarkte Despotie eine höfisch bestimmte Malerei zu erzeugen scheint, ist das nur ein täuschender Vorgang: auf der einen Seite sucht die Akademie in ziemlich trockener Weise die alten religiösen Kunstgesetze vergeblich wieder zur Geltung zu bringen, auf der anderen Seite nimmt die bürgerliche Malerei unter dem Einfluß der Zeiten nur eine Art Schutzfärbung an. Der innerliche Abstand etwa zwischen Ruysdael und Poussin ist durchaus nicht so groß, wie er wohl erscheinen mag.

Immerhin sind der allgemeinen Erkenntnis die Entwicklungsfaktoren der Malerei des 17. Jahrhunderts keineswegs so klar wie die einzelnen Motive und Momente der Renaissance. Das liegt teilweise an den verwickelteren Verhältnissen, am Verlust der Zusammenhänge in den Zeitwirren, an der Unsicherheit literarischer Tradition. Holland trat breit in den Vordergrund des Interesses, auch als Kunstexportland, denn es wurde eigentlich das erste große Kunsthändlerland internationalen Stils. Die Entwicklung, die hier in sich einsetzte, ist bis heute für uns so maßgeblich geblieben, daß wir darüber manche anderen Zusammenhänge nicht mehr genügend würdigen. So birgt auch das 17. Jahrhundert bei all seiner scheinbaren Klarheit für uns noch allerhand Rätsel.

Selbst über die Quellen, die eine Persönlichkeit wie den alten Brueghel speisten, sind wir noch nicht völlig unterrichtet. Wie hängt er mit der flämischen und wallonischen Skulptur zusammen, besonders mit ihren satyrisch volkstümlichen Erzeugnissen? Sollte der humoristische Zug, der durchwegs die flämische Bauerndarstellung charakterisiert und erst später erstere Momente zuläßt, nicht auf die Tradition dieser Steinmetzenplastik zurückgehen? Die Steinmetzenplastik und ihr Pendant in der Miniaturmalerei waren ja, wie wir sahen, immer stark Gegenstand, sogar heftig angegriffener Gegenstand eines volkstümlichen Interesses. Verwandte Malernatur und spekulatives Händler- und Verlegertum wurden vielleicht hier zu Dienern der natürlichen Weiterführung. Abgesehen davon, daß viele Gestalten Brueghels in ihrer ganzen Auffassung und Gruppierung, ja bis in ihre merkwürdige untersetzte Körperlichkeit



Abb. 52. Salvator Rosa, Betender Hirt

Wir sind ungerecht gegen die Liebe unserer Urgroßväter, die Caravaggio, Dominichino, Ribera geworden. Gewiß, wir werden ihre Schwächen nicht mehr übersehen oder gar bewundern können, und wir müssen lächeln, wenn Passeri davon schwärmt, daß Dominichino eine Geißelung des Apostel Andreas in dem Augenblicke malte, wo das Seil reißt und also Gelegenheit zu volkstümlichem Humor gibt. Wir empfinden das falsche Pathos dieses Naturalismus, der die Natürlichkeit, die er geben will, erst künstlich herbeiführen muß. Aber die Schwächen der Bahnbrecher dürfen uns nicht über ihre Tat täuschen, und wir sollen nicht vergessen, welche Förderung sie technisch dem Wirklichkeitssinn der niederländischen Maler boten. Von Caravaggio führt der Weg nicht nur nach Utrecht, sondern auch zu Frans Hals und in gewissem Sinne sogar zu Rembrandt weiter. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, so sehr sie Holland als ihren Höhepunkt betrachten mag, kann doch zu diesem Höhepunkte nur über Caravaggio gelangen.

Italien sieht sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der unangenehmen Lage, historisch zu werden. Es hat seine weltpolitische Bedeutung in immer wachsendem Grade verloren, und die Gesetzgebung der geschichtlichen Entwicklung ist allmählich ganz in die Hände anderer Völker übergeglitten. Damit mußten allmählich die Quellen versiegen, die Italiens Kultur so lange gespeist und immer wieder in sich erneut haben. Nachdem die Venezianer den Weg von der zeichnerischen Auffassung zur koloristischen gegangen waren, setzte nunmehr eine rein rückschauende Zeit ein, eine Zeit, die Erneuerung nicht mehr aus neuem zu finden vermochte, sondern nur aus einer Wiederbelebung dessen, was in der Tradition groß war. Es mußte der erste eigentlich typische Akademismus entstehen, das erste mehr rückwärts als vorwärts schauende Kunststreben.

Im Mittelpunkte dieses großen Wollens und geringen Erfindens stand die Schule von Bologna mit den Caracci an der Spitze. Ihnen schwebte zweifelsohne so etwas vor wie eine Vermählung des venezianischen Kolorismus — war doch der älteste Caracci ein Schüler Tintorettos! — mit dem großen Stil der römischen Schule, in dem diese Eklektiker das Evangelium aller Kunst sahen. Zum erstenmal herrschte eine Kunstrichtung, die glaubte, neue Meisterwerke dadurch zu schaffen,

daß sie Vollkommenheiten alter Meisterwerke lehrhaft in einem neuen Bilde wie ein Schulbeispiel zusammentrug. Es fehlt weder den Werken der Caracci noch etwa denen Guido Renis oder der anderen Meister ihrer Richtung an edler Größe des Stils oder an bewundernswerten Einzelheiten, es fehlt ihnen nur an Leben. Das außerordentliche Wollen, das sich vor keinen Aufgaben scheut, ist imposant, aber die Kraft zur Lösung dieser Aufgaben ist geborgt. Die Stärke des Vorwurfs und das Format der Ausführung finden kein Verhältnis zueinander. Bei aller Energie der Anstrengung wirken die Bilder leer, die Größe liegt mehr im Format als in der Idee. Der Grundsatz der Schule, Harmonie zu erstreben, verführt zu einer inhaltslosen, ja gefühlslosen Süßlichkeit, selbst bei Hauptwerken, wie etwa Guido Renis „Aurora", fällt das Ganze schließlich in einzelne Teile auseinander, deren geistige Väter man im Cinquecento suchen muß. Der Wunsch, aus den Vollkommenheiten Correggios, Raffaels und Michelangelos auf neuem, kaltem Wege eine absolute Vollkommenheit zu erzeugen, mißlang, nie war die Individualität auf der Höhe ihrer Aufgaben. Das wirkt bis in die Gegenwart nach. Immer wieder wird sich eine innerlich unproduktive, aber an kunsttheoretischem Wissen reiche Zeit auf das Vorbild der Caracci berufen. Dabei fehlte es manchen der Schule durchaus nicht an einer gewissen Erkenntnis, daß vielleicht doch nicht das dogmatische Nachschaffen berühmter Vorbilder, sondern das Studium der Natur eine Quelle neuer Kraft sein könnte. Annibale Caracci etwa hat nicht nur die italienische Landschaftsmalerei wesentlich gefördert, sondern er hat auch mit erstaunlichem Realismus hier und da direkt die Wirklichkeit gestaltet, in Bauernbildern, einem Metzgerladen, vor allem in seinen durchaus ursprünglichen Zeichnungen der Bologneser Straßenfiguren. Aber das alles geriet leicht ins Krasse oder gar in die Karikatur, blieb sozusagen verachtetes Nebenprodukt und vermochte gegen die Theorie, die alles Heil eben nur in der Nachahmung der großen Vorbilder sah, nicht aufzukommen.

Einer der Schüler freilich, Dominichino, räumt dem bürgerlichen Genrebilde bereits einen breiten Platz in seinem Werke ein. Obgleich er sich zu den Prinzipien der Caracci bekannte, war er doch schon ein leidenschaftlicher Naturalist. Keiner der Schüler studierte mit gleicher Energie wie er die Natur und suchte sich aus dem Leben der Heiligen



Caracci

mit ähnlicher Vorliebe Szenen, die ausgesprochene Volksdarstellungen möglich machten. Er stellte seine Handlungen besonders gern in eine bereits sehr natürlich gesehene Landschaft, und bei all seiner Verehrung der römischen Schönheit neigt er vor allem in seinen kleinen Werken ersichtlich zu Themen des bürgerlichen Lebens, wobei er nach Annibale Caraccis Muster sogar nicht vor der karikaturistischen Häßlichkeit des Straßentyps zurückschreckt. Freilich gehen diese naturalistischen Tendenzen einzelner Meister bei den späteren Schulhäuptern ganz verloren, und der leere Eklektizismus bleibt übrig.

In gewissem Sinne waren hier auch gegenseitige Beeinflussungen am Werke. Wie die Caracci doch der entgegengesetzten naturalistischen Schule ihre Kompositionsprinzipien aufzwangen, so ist umgekehrt der Naturalis-

mus dieser Gegner, wenn auch in bescheidenerem Grade, nicht ohne Einfluß auf die Schule der Caracci geblieben. Der eigentliche Schöpfer der bürgerlichen Malerei in Italien ist jedenfalls nicht im Lager der Caracci zu suchen. Man muß ihn in Michelangelo Caravaggio sehen, sicher einem Genie, wenn auch einem unglücklichen Genie. In ihm war die Erkenntnis lebendig, daß eine neue Kunst nicht aus der Aufwärmung der Tradition entstehen kann, sondern nur aus dem Betreten eines neuen Weges, und er beschritt diesen Weg von dem alten rhythmisch-harmonischen Bilde hinweg zur Wirklichkeitsschilderung. Er war eine temperamentstarke Natur, die kurz, leidenschaftlich und nicht immer einwandfrei lebte; viel von der Düsterkeit und der Unruhe, die über seinem ganzen Wesen lagerten, bestimmte den Charakter seiner Kunst. Dennoch ist zweifelsohne kein italienischer Maler der Zeit von so großem und richtunggebendem Einflusse internationaler Art gewesen wie Caravaggio. Er ist der eigentliche Schöpfer des bürgerlichen Genrebildes, wie es sich dann im 17. Jahrhundert herausbildet.

Freilich war seiner bürgerlichen Malerei von vornherein etwas Grundsätzliches in ihrer Entwicklung im Wege: Caravaggio war ein Pathetiker. Nur ganz selten begnügte er sich damit, die Natur in ihrer reinen Form wiederzuspiegeln, wie etwa in jener Lautenspielerin der Wiener Liechtenstein-Galerie, die bis zu Terborch und darüber hinaus wirksam war und schon beinahe die später berühmte Stoffmalerei vorwegnahm. Er übernahm das einzige Genremotiv, das bisher in der italienischen Malerei üblich war, das Konzert — man denke an Giorgione —, aber er bildete es ausgesprochen im Sinne einer natürlichen Wirklichkeitsschilderung weiter. Sein Konzert ist der Vorläufer von Frans Hals. Die Menschen in seinen Genrebildern traten in natürliche Beziehungen zueinander, Werke von ihm, wie die Wahrsagerin im Louvre oder die Falschspieler in der Dresdener Galerie sind noch für das 19. Jahrhundert zu Vorbildern geworden. Niemand vor ihm hat sich in Italien auf den Boden des Alltagslebens zu stellen gewagt. Und dazu kommt das Technische. Ursprünglich von der venezianischen Koloristik ausgehend, verfiel er schließlich auf eine Weiterbildung von Correggios Helldunkel. Er kontrastierte tiefe Schatten und grelle Oberlichter, um seine etwas wilden Gestalten zur stärkeren Geltung zu bringen. Es sind nicht die natürlichen



Abb. 53. Italienische Schule, Das Horoskop



Abb. 54. Giorgione, Liebesgarten



Abb. 55. P. P. Rubens, Die Alte mit dem Kohlenbecken



Abb. 56. Jacob Jordaens, Der Erbsenkönig

Schatten und die natürlichen Lichter, sondern ausgesprochene, sehr willkürliche Kunstmittel. Aber sowohl seine Erfindungen wie seine technischen Mittel sind von der weitesten Wirkung gewesen. Sie haben nicht nur über Neapel hinweg auf Spanien gewirkt, so daß Murillo zweifelsohne in seinen Genrebildern ein direkter Abkömmling des Caravaggio ist, nein, sie haben auch die niederländische Malerei auf das tiefste beeinflußt. Stehen Niederländer wie Pieter van Laer mit seinem sicher viel größeren Natursinn direkt in der Schule des Caravaggio, so ist die ganze Utrechter Schule mit Meistern wie Gérard van Honthorst vollkommen in seinem Bann, seine Typik wirkt auf Frans Hals, sein willkürliches Helldunkel läutert sich in Rembrandt zum höchsten Kunstmittel.

Mit alledem blieb Caravaggio eine Zwischenerscheinung ohne letzte schöpferische Kraft. Der Sohn einer erbenden Zeit, die gewohnt war, Typen zusammenzusetzen, tat auch er bei allem scheinbar wilden Naturalismus nichts andres als sie. So sehr er sich scheinbar an die Natur hielt, so sehr komponierte er schließlich doch nur überkommenes Typisches in einem neuen natürlichen Zusammenhange. Nur seine Handlungen sind in der Wirklichkeit vorgebildet, weder seine Menschen noch seine Mittel sind es, und mag etwa ein Bild wie „Junker Ramp und seine Liebste“ von Frans Hals in vielem geistig von Caravaggio herstammen, es wächst in der natürlichen Kraft seiner Gestaltung und in der Lockerheit seines Strichs unendlich über den ersten Anreger hinaus. Immerhin war Caravaggio der erste Großmeister der eigentlich bürgerlichen Malerei, schon mit einem Vorurteil gegen religiöse und allegorische Malerei, „holländisch“ bereits darin, daß er ihn interessierende Themen häufig zu wiederholen und zu variieren liebte. Seine beste Periode war zweifelsohne seine früheste, später geriet er immer stärker in Übertreibung hinein. Unter seinen direkten Schülern, deren der unruhige Meister wenige hatte, war Manfredi der bedeutendste. Sein Vorbild wirkte stärker als irgendwelche Lehre.

Caravaggios Naturalismus, ein Naturalismus greller Lichtkontraste und entschiedener Abneigung gegen den römischen Idealismus, fand seine unbedingten Anhänger in Neapel. Hier hatten die Spanier festen Fuß gefaßt, und ihrer Natur entsprach die düstere Großartigkeit des maßgebenden italienischen Naturalisten viel mehr als der gelassene und trockene

Rhythmus der Caracci-Schule. Viele der Hauptmeister Neapels waren geborene Spanier, durch ihre Gemälde wurde Caravaggios Stil nach Spanien übertragen und dort zum maßgebenden Stile der Zeit. Über Ribera führt der Weg von Caravaggio zu Velasquez und mehr noch zu Murillo.

Jusepe de Ribera stammte aus Valencia, kam aber schon früh nach Neapel und lernte ganz Italien durch Studienreisen kennen. Seine Auffassung von Licht und Schatten und sein Naturalismus sind durchaus von Caravaggio beeinflußt, als Kolorist befreite er sich hingegen von ihm und lernte von den Venezianern. Er war in viel höherem Grade Maler als irgendeiner der italienischen Maler seiner Zeit, und er verstand auch das Allzutypische in Caravaggios Figuren zu überwinden und durch eine oft sehr eindringliche Charakteristik zu ersetzen. Wie alle frühen Naturalisten hatte auch Ribera eine Vorliebe für das Grausige und Groteske. Die Kraftthuberei seines Meisters vermochte er gleichfalls nicht zu vermeiden. Im Augenblicke, wo er Schönheit geben wollte, geriet er leicht in eine Süßlichkeit hinein, die dann mit der Kraft seiner außerordentlich energischen Farbe seltsam kontrastierte. Aber der gewollte Aufschwung versagte sich doch jedesmal seiner durchaus auf Erfassung der Wirklichkeit gerichteten Natur, so daß er etwa Erotik malte, wenn er Mystik malen wollte.

Ein Schüler Riberas wurde zum Lehrer Salvatore Rosas, dessen abenteuerliches Leben ihn zum Helden so vieler Künstlergeschichten gemacht hat. Rosa ist ein großer Landschaftsmaler, für die Entwicklung des Genrebildes ist er indessen vor allem durch seine Schlachtenbilder wichtig geworden. Von ihm geht die ganze Schlachtenmalerei aus, die ihm dann in Frankreich in Bourguignon seinen fruchtbarsten Schüler gewinnen sollte. Staub und Dunst der Schlacht wie das Spiel der Atmosphäre finden in Rosa ihren großen Meister, er sah tiefer in die Natur als fast alle seine Zeitgenossen. Eine weise Mäßigung in den Farben entwickelt den neapolitanischen Stil bei ihm zu einer Tonmalerei, die zu den fortgeschrittensten und konsequentesten des 17. Jahrhunderts gehört. Rosa war bereits ganz Auge, ein ausgesprochener Maler im modernen Sinne, sprühend lebendig und voll sorgfältiger Beherrschung der Komposition. Er zog schon einen ganzen Schwarm Schlachtenmaler direkt



Rembrandt



hinter sich her, die seine Kraft natürlich vielfach verwässerten. Die Eigenart Riberas sucht Luca Giordano mit dem Kolorit der Venezianer zu vermählen, ein großer Zauberer der Farbe, aber eigentlich ohne innere Echtheit und der Vater jener Schnell- und Vielmalerei, die nunmehr einsetzen sollte. Der bedeutendste Maler aus seinem Kreise war Solimena, gleichgültig gegen seinen Stoff, aber bei aller rein dekorativen Artung von so feiner Empfindsamkeit für die Reize des Helldunkels, daß er vor allem auf das 18. Jahrhundert, bis in dessen Mitte hinein er lebte, einen unendlichen Einfluß ausübte und zum Beispiel auf Fragonard geradezu aufrüttelnd wirkte.

Alles, was von wirklicher Entwicklung in der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu spüren war, konzentrierte sich in der Tat völlig in Neapel. Überall sonst in Italien herrschte ein süßlicher, fabrikationsmäßiger Manierismus, der aus dem Erbe der großen Meister nur so viel und so rasch wie möglich Vorteil zu ziehen suchte. Ein Modemaler, wie der Florentiner Rosselli etwa, ist klar, sauber und ästhetisch, hat Natursinn ohne Natur und endet in einer etwas leeren Schönheit. Bedeutender, rein malerisch oft sogar sehr stark, wirkt sein Schüler Francesco Furini, den die Neuzeit wieder entdeckt hat und vielleicht ein wenig überschätzt. Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit sind die Merkmale dieser ganzen toskanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Auch in Mailand sieht es nicht besser aus. Nur in Genua entwickelte sich ein Schüler Caravaggios zu einem Naturalisten von bedeutender Auffassung. Bernardo Strozzi stand beinahe ohne Zusammenhang mit der oberitalienischen Malerei seiner Tage, bevorzugte durchaus die Stoffe aus dem Alltagsleben und ergriff dieselben mit einer Frische und einem malerischen Ernste, die weit über den Manierismus Caravaggios hinausgingen. Möglicherweise litten seine Werke etwas unter ihren großen Formaten, er steht ziemlich allein unter seinen Zeitgenossen, und auch der andere genuesische Naturalist, Castiglione, hat mit ihm wenig Gemeinsamkeit.

Die frischen Regungen, die sich hier und da in Oberitalien geltend machten, versandeten recht schnell in einer sehr rohen und flüchtigen Schnellmalerei. Die stärkere Neigung zur Natur äußerte sich nur noch in zahlreichen Blumenstücken und Stilleben, die einen ziemlich konventionellen Charakter trugen. All diese Talente waren nicht stark genug,

die italienische Malerei von ihrem Heruntersinken von ihrer früheren maßgebenden Stellung zu bewahren. Die zahlreichen fremden Maler, die noch des Studiums wegen nach Italien kamen, hielten sich an den süditalienischen Naturalismus oder in noch viel höherem Grade an das Vorbild der venezianischen Malerei. Mit diesen beiden Faktoren wirkt auch noch das Italien des 17. Jahrhunderts auf die Weltkunst ein, dieses Italien, das zu Beginn des Jahrhunderts ein ausländischer Künstler verläßt, der das Kolorit Tizians mit einer neuen nordischen Kraft weiterführen soll: Peter Paul Rubens.

Rubens war im Jahre 1600 nach Italien gegangen, und er kehrte im Jahre 1609 nach Antwerpen zurück, als die Trennung zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden zu einer Tatsache geworden und die Zeit für seine Aufgabe reif war. Vor ihm waren die Gebrüder Bril in Italien gewesen und hatten dort ihre großen und kleinen Landschaften unter dem Einflusse der Caracci gemalt. Weder sie noch ihre Schüler waren irgendwie bahnbrechende Meister, der italienische Einfluß führte sie nicht in der Richtung einer Ausbildung höherer malerischer Qualitäten. Auch der Sammet-Brueghel, so frisch seine Landschaften und so nett seine zierlichen Figürchen sind, so leuchtend er seine Lokalfarben zu setzen weiß, war doch eigentlich mehr bunt als malerisch, mehr ein farbenfreudiger Miniaturist als ein schöpferischer Künstler. Die unleugbaren Qualitäten seiner hübschen Bilder ergeben zusammen noch keine Qualität. Ihm verwandt war Hendrik van Balen. Überall in der südniederländischen Malerei zeigten sich bereits lebhafte Naturliebe, wie in den Tiergestaltungen Saverys, jene Freude an leuchtenden Farben und dem hellen Lichte des Tages, die der ganzen Entwicklung treu bleiben sollte, und eine sympathisch heitere Auffassung vom Leben. Aber alles das war letzten Grundes doch Kleinkunst, und auch der zweite Lehrer des Rubens, Adam van Noort, war nur ein schlechter Historienmaler und ein italienisierender Kleinkünstler. Die Quelle, aus der sich Rubens' Kraft speiste, fließt also zweifellos in Italien.

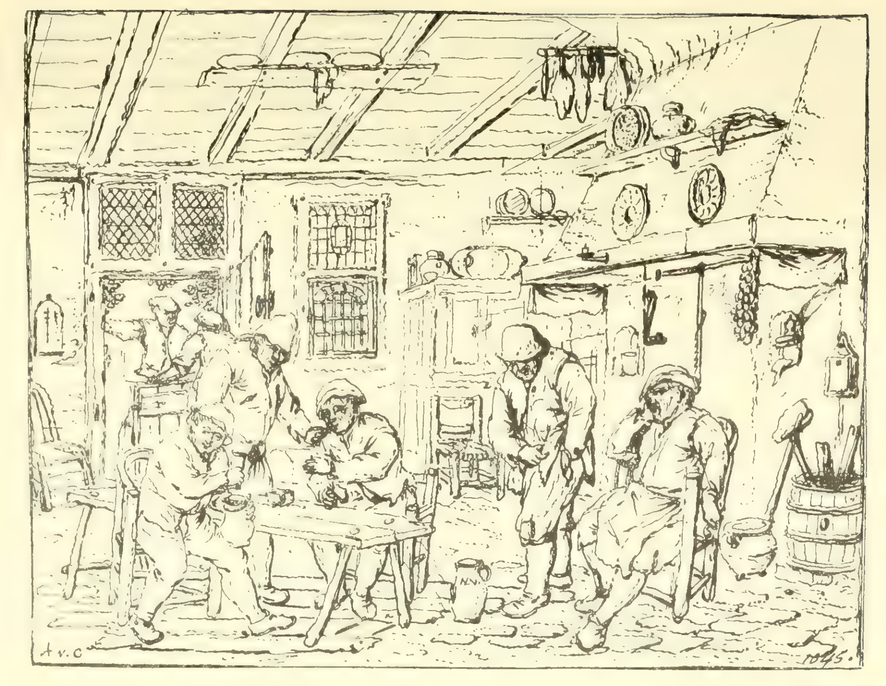
Rubens lebte acht Jahre in Italien, während derer er eifrig die großen Meister kopierte und lernte, was irgend zu lernen war. Er wuchs dabei aus seinen gezwungenen und begrenzten Anfängen allmählich zu



Abb. 57. Adrian Brouwer, Zechende Bauern



Abb. 58. David Teniers d. J., Bogenschießen



Ostade

der starken Freiheit seiner kraftvollen Persönlichkeit. Man tut ihm nicht unrecht, wenn man sagt, daß er neben Raffael der größte Lerner der Kunstgeschichte war. Die plastische Gestalt Mantegnas fand in ihm einen ebenso aufmerksamen Schüler wie der leidenschaftliche Kolorismus des Tizian. Er war stark genug, das eine wie das andere zu verdauen, und durch alles in immer nur noch höherem Grade er selbst zu werden. Seine ungeheure Lebenskraft, der das Künstlertum immer nur eine Ausdrucksmöglichkeit unter anderen sein konnte, seine weltmännische Artung, die sich nur in den erzogensten Formen und in den erlesensten Lebensmöglichkeiten wohlfühlte, standen in großem Kontrast zu allem, was bisher in den Südniederlanden als Kunst und Künstler im Schwange war. Er war eine disziplinierte und dabei doch ausgesprochen leidenschaftliche Natur, kühl und doch heiß, und man möchte ihn mit Goethe vergleichen, soweit sich der Antwerpener des 17. Jahrhunderts mit dem Weimaraner des 19. Jahrhunderts überhaupt vergleichen läßt. Wir von heute empfinden wieder die Dämonie in Rubens sehr stark, wie sie sich beispielsweise in dem Heiligen Georg-Bilde der Jakobskirche ausspricht, andere Zeitalter fanden seine Fleischmassen unausstehlich und widerlich. Heinrich Heine hat ihn einmal einen Titan genannt, der nicht recht emporsteigen konnte, weil ihm zu viele Zentner holländischen Käses anhingen. So falsch der Witz gedeutet werden kann, so sehr ahnt er das Richtige: in Rubens vermählte sich der weich und unfruchtbar gewordene italienische Kolorismus mit der noch jungen Kraft flandrischen Gestaltens und wurde dadurch von neuem für die Weltkunst fruchtbar. Man muß vergleichen, in welche stumpfe Massigkeit ein Mitschüler und Freund von Rubens wie Jordaens hineingerät, sobald er sich allzu weit von Rubens entfernt, um die dämonische Kraft in Rubens richtig zu würdigen.

Gewiß hat diese Kraft sich nicht immer ganz zu zügeln vermocht; so weise sie stets mit allen Mitteln der Farbe zu schalten wußte, so rücksichtslos vergewaltigte sie oft genug um dieser Farbe willen die Form. Sicher ging Rubens stets, selbst in den blendenden Landschaften seiner Spätzeit, die überlegene Weisheit des alten Tizian ab. Er war und blieb letzten Endes ein intuitiv Schaffender, und zwar ein intuitiv Schaffender flandrischen Geblüts, aber ohne das wäre seine fruchtbare Wirkung auf



Abb. 59. Gerhard von Honthorst, Die Musikanten



Abb. 60. Frans Hals Der fröhliche Zecher

die folgenden Jahrhunderte gar nicht möglich gewesen. Er war auch kein langsamer Gestalter, das Werk keines großen Malers ist, selbst wenn man das viele Schulgut abrechnet, so umfangreich und so ungleich wie das seine. Aber ihm gebührt eben darum der Ruhm der für die Weltkunst entscheidenden Tat: die malerische Vollendung des italienischen Idealismus, nämlich Venedigs Kolorit, in die neuerstehende bürgerliche Welt des Nordens hinübergerettet und diese dadurch zu einer Malerei großen Stiles fähig gemacht zu haben.

Die ungeheure Produktivität des Rubens erklärt sich auf diese Weise. Er schließt eine große Epoche der Malerei ab und leitet zugleich eine andere große Epoche der Malerei ein. Er hat die ganze geistige Welt der abgeschlossenen Epoche in die geistige Welt der neuen Epoche zu transponieren: Religion, Mythologie, Historie, alles, was die bewegenden Ursachen der italienischen Malerei und ihrer Welt bildete, muß jetzt seine motorische Kraft verlieren und lediglich zum Thema der neuen bürgerlichen Kunst der malerischen Erzählung werden. Rubens ist kein innerlich Ergriffener im Sinne der Maler der Renaissance mehr, er ist ein ausschließlich vom Leben Ergriffener. Seine Stoffe sind die gleichen, sein Ausgangspunkt ist ein grundverschiedener. Von ihm stammen die Grundlagen der ganzen neuen Malerei, deren Schwergewicht jetzt im Westen liegt, die sich über Belgien, Holland und später in Frankreich in immer engerem Anschlusse an das tatsächliche Leben entwickelt.

Rubens, auch der Maler der religiösen Gemälde und Mythologien, ist der größte bedingungslose Wirklichkeitsmaler der Weltkunst. Bei allem Italienismus seiner Vorwürfe ist er unendlich materieller als der spirituelle Rembrandt, und was uns besonders in jungen Jahren leicht an seinen Gemälden abstößt, ist eben die feinem Empfinden nicht zu verschweigende Kluft zwischen der Themenweite einer überirdisch gestimmten Zeit und dem absoluten Materialismus der neuen Zeit, der sich rückhaltlos in Rubens offenbart. So wenig er eigentlich Genrestücke gemalt hat, die viel mehr in der Konsequenz seiner Richtung als in seiner eigenen Aufgabe lagen, so sehr kann man seine ganze Malerei als Genremalerei bezeichnen. Stücke wie seine Kirmes im Louvre oder sein Bauerntanz im Prado enthalten die ganze Zukunft der Bauernmalerei und zugleich noch immer

genug von der alten Mythologie, seine Landschaften sind an Reinheit und Gewalt der Naturauffassung niemals übertroffen worden. Alles, was früher zuständlich gewesen ist, wird mit einem Male lebendigste Bewegung, Leben selbst, die Gestalten des scheinbar so naturalistischen Caravaggio stehen neben denen des Rubens wie aus einem Wachsfigurenkabinett. Es ist zu Ende mit der Typisierung in der Malerei, individuelle Charakteristik tritt an ihre Stelle. Das helle Tageslicht flutet in das Bild und bestimmt seinen farbigen Charakter. Darum erscheint dem, der etwa aus einem italienischen Zimmer eines Museums in den Rubenssaal tritt, Rubens zunächst zu farbig, schreiend bunt. Eigentlich ist das Gegenteil der Fall, mit Rubens setzt eher eine neue Sparsamkeit in der Farbigkeit ein, die mit möglichst wenig Farben, oft mit entschiedener Neigung zur Monochromie, auszukommen sucht, sie aber dem Einfluß des Lichtes unterwirft und ihre künstlerische Aufgabe darin sieht, mit ihnen der Natur sich zu nähern. An die Stelle der alten Technik, die aus den Farben eine Wirkung um ihrer selbst willen herausholen wollte und darum leicht mehr kolorierend als koloristisch wurde, tritt des Rubens neue Technik der breit und locker nebeneinander sitzenden Pinselstriche, die den Vibrationen der Atmosphäre und des Fleisches nachspüren. Als Rubens mit seiner Werkstatt sein ungeheures Lebenswerk hinter sich hatte, hatte sich damit die ganze Weltkunst einer neuen Seite und neuen Zielen zugewendet.

Den Schülern und Genossen war es vorbehalten, den Kosmos des Rubens in seinen einzelnen Teilen zu bebauen und hier seine Tat deutlicher, sinnfälliger, volkstümlicher zu machen. Anton van Dyck wählte das Bildnis für sich, das für Rubens, eigentlich seltsam, immer eine Nebensächlichkeit blieb (vielleicht eben darum, weil er der erste absolute Erzähler war), und damit wurde van Dyck zum Haupte einer neuen großen Malerschule, der englischen. Der Mitarbeiter Franz Snyders wählte sich Tierstück und Stilleben, die er breit und sachlich in natürlicher Größe malte und denen er die leuchtende Farbenpracht des Rubens zu verleihen wußte. Jan Wildens und Lukas van Uden bauten besondere Richtungen der Rubensschen Landschaft weiter aus. Und mitten im Antwerpener Kreise kam nun auch bereits der Einfluß des Caravaggio zur Geltung; Theodor Rombouts versuchte das Genrebild Caravaggios mit



Stefano della Bella



allen italienischen Eigentümlichkeiten, ja sogar mit seinen harten Farben, gegen Rubens durchzusetzen, erst gegen Ende seines Lebens zu der neuen hellen und lockeren Farbe bekehrt.

Am nächsten dem Rubens aber steht sein Mitschüler, Freund und Mitarbeiter Jakob Jordaens. Seine Heiligenbilder und religiösen Gemälde beweisen deutlich, daß die Zeit der übersinnlichen Inspiration vorüber ist, seine Unsterblichkeit und Stellung neben Rubens beruhen auf seinen Bauernbildern. Er besaß weder das Temperament noch die umfassende Persönlichkeit seines Freundes, aber er war eine mächtige, sinnliche, ganz und gar mit dem Volke verwachsene Natur und dazu ein Kolorist hohen Ranges. Die fleischfreudigen Gestalten des Rubens verlieren bei Jordaens ihren letzten mythologischen Schimmer und werden gänzlich erdgebunden. Große, kräftige, üppige flämische Menschen führen ein heiteres, ganz auf den irdischen Genuß gestelltes Leben, essen viel, trinken noch mehr und erfüllen die Bauernstuben mit lautschallender Heiterkeit und derben Späßen. Jordaens besaß gar nichts von dem, was man Schwung zu nennen pflegt, er war Naturalist bis zur Schwerfälligkeit. Gelingen blühte ihm überall da, wo er das Leben seiner Bauern mit breitem Behagen zu erzählen hatte. Aber er erzählte es oft mit einem Pinsel, der an farbiger Kraft dem des Rubens nichts nachgab, seine Bauern haben den letzten Rest von sich gestreift, der noch den Bauern des Rubens von den Göttinnen und Musen der alten Kunst anhaftete. Jordaens ist der Vater der bald so breit aufblühenden südniederländischen Bauernmalerei, alle bis zu Teniers und über ihn hinaus sind ihm vollkommen verschuldet.

Es ist außerordentlich schwierig, den flandrischen und den wallonischen Einfluß in der niederländischen Kunst zu trennen und gegeneinander abgrenzen zu wollen, wie dies früher häufiger geschah. Zweifelsohne bildete sich zwischen den südlichen Niederlanden und Frankreich indessen eine immer engere Interessengemeinschaft heraus, die auf der einen Seite die Entwicklung der französischen Kunst bestimmend beeinflußte, auf der andern Seite aber auch dem französischen Akademismus einen nicht eben günstigen Einfluß auf die südniederländische Malerei gestattete. Poussin gedieh ihr nicht unbedingt zum Heile, und in seiner Gefolgschaft entwickelte sich ein der italienischen Stilistik innerlich sehr verwandtes kaltes und rein rechnerisches Künstlertum, das schließlich in

Gérard Lairesse gipfelte. Die sogenannte große Malerei ging unwiderruflich den Weg des Verfalls. Aber absolute Trennungen hier zu machen, ist, wie gesagt, schwierig, Lairesse selbst hat sich schließlich in Amsterdam niedergelassen, und ebendort starb ein so feiner französischer Maler wie Wallerant Vaillant, dessen Bildnisse und Genrestücke bereits am Eingang der Rokokokunst stehen und der der erste bedeutende Meister der Schabkunst war.

Das spezifisch Niederländische, das Rubens eingeleitet hatte, fand seine Fortsetzung weniger in der großen Kunst als in den kleinen Formaten. Schon die Familie Jordaens, wohl doch mit Jakob Jordaens verwandt, zeichnete sich in kleinen Genrebildern aus. Das Soldatentum begann seinen Platz in der Genremalerei energisch zu fordern, um ihn niemals wieder aufzugeben. Waren doch die ganzen Niederlande infolge der großen Religionskriege lange reine Heerlager gewesen und blieben es noch weit über den Friedensschluß hinaus! Das Soldatentum brachte einen frischen, vielleicht ein wenig zigeunerischen Zug in das etwas derbe und schwerfällige Volk. Die Malerei reagierte prompt auf dieses neue Element und blieb ihm in beiden Niederlanden treu, fast die gesamte sogenannte niederländische Gesellschaftsmalerei ist nicht allzu gesellschaftlich, sondern Schilderung der bunten Freuden des Soldatenlebens. Die Derbheit des Bauernstandes und die leichte Laune des Soldatentums bestimmen gemeinsam den eigentümlichen Klang dieser Kunst.

So lag es denn im Geist der Zeit, daß das Schlachtenstück in der Genremalerei der südlichen Niederlande, die hier zusammenhängend behandelt werden soll, einen besonders breiten Raum einnahm. Und in engem Anschluß an das Schlachtenstück entwickelte sich dann das sogenannte Gesellschaftsstück, das seinen Themenkreis schnell erweiterte, das Bild der Lamen, Janssens, Coques, Bizet.

Der große Meister des Bauernbildes wurde Adriaen Brouwer. Seit sich Bode liebevoll mit der Persönlichkeit dieses seltenen Meisters beschäftigt hat, ist er zu gerechterer Würdigung gelangt und steht heute für uns an der Spitze der ganzen Bauernmalerei der Ostade, Teniers usw., als deren einer er früher nur erschien. Das Bauernbild wird bei ihm, der von einem nichts verschönernden Naturalismus ausgeht, zu einer Malerei höchster Qualität. Rubens und Rembrandt liebten und schätzten



Abb. 61. Frans Hals, Lustige Gesellschaft



Abb. 62. Dierk Hals Dame am Spinett

ihn gleicherweise. Er kam von der Technik Rubens her, hat dann aber bei Frans Hals in Haarlem viel von dessen Tonmalerei angenommen, um seinerseits wieder den Mitschüler Adriaen van Ostade aufs nachhaltigste zu beeinflussen. Er starb schließlich in Antwerpen eigentlich ohne direkte Schüler, wenn ihm auch der Wirtssohn einer nicht gut beleumundeten Kneipe, in der er verkehrte, Joes van Craesbeck, viel von seiner eigentümlichen Technik abguckte. Brouwer war der erste der niederländischen Maler, der das etwas wüste Leben, das er schilderte, auch selber führte. Man möchte ihn den ersten niederländischen Bohemien nennen. Ein Trinker, Spieler und Händelsucher, eröffnete er die Reihe der Maler, die selbst aus Kneipen und ähnlichen Kreisen hervorgingen und mit einer echten Künstlerverliebtheit ihr eigenes Milieu schilderten. Sehr wesentlich unterscheidet sich diese Malerei, die trotzig das künstlerische Bürgerrecht für ihre eigene Lebensatmosphäre fordert, von jener ihr nachahmenden Genremalerei des 19. Jahrhunderts, die in kostbaren Ateliers eine ihr ganz fremde Welt auf der Leinewand nachzuschaffen suchte und dabei natürlich in einen Akademismus hineingeraten mußte, der nicht besser sein konnte als der historische. Adriaen Brouwers Bilder entstanden aus seinem Leben, und man kann daher von Brouwers Kunst als von einer im höchsten Sinne lebendigen Kunst sprechen. Jede seiner Gestalten ist individuell erfaßt und mit der größten malerischen Kraft durchgeführt, nichts liegt ihm ferner als die Absicht, im Interesse möglichst vieler Arbeiten Schablonen zu prägen, wie das dann Teniers tun sollte. Sein außerordentliches malerisches Gefühl tritt nicht nur in seinen Genreszenen, sondern auch in seinen Landschaften hervor, die gleich hinter denen des Rubens zu nennen sind.

Sein großes Geld in kleine Münze wechselten eine Reihe südniederländischer Maler um, die Ryckaerts, der schon erwähnte Craesbeck, Pieter van Laer, den wir in Italien in der Nähe Caravaggios kennenlernten, und zahlreiche andere mehr. Aber die eigentliche Malerei des Bauernbildes als Kunst der breiten Masse für die breite Masse fand ihren Meister in David Teniers. Wie immer ging es, daß nicht der stärkste und originalste Künstler für die Nachwelt als der Schöpfer seines Gebietes dastand, sondern derjenige, der es am virtuosesten und verständlichsten zu beherrschen wußte.

Ein halbes Jahr, bevor Brouwer starb und elend beigesetzt wurde, hat Teniers eine Brueghel heimgeführt, und er hatte sich zu diesem Zeitpunkte, obwohl er aus armen Verhältnissen herkam, bereits 2400 Gulden gespart. Diese kleine Anekdote zeigt den Unterschied zwischen den beiden, dem genialen, gegen das Materielle gleichgültigen Schöpfer und demjenigen, der geschickt mit dem Leben zu paktieren weiß. Trotzdem warnt Bode mit Recht vor der jetzt üblichen Unterschätzung des Teniers. War er zweifellos keine geniale Natur, hatte er sein Bestes von Brouwer, dessen individualisierende Kraft ihm, der sein ganzes Leben lang mit einer Reihe feststehender Typen in mehr gestellten als natürlichen Szenen wirtschaftete, durchaus abging, so ist die Anzahl seiner wirklich guten Bilder durchaus nicht unerheblich. Er hat sowohl das Gesellschaftsbild wie in allerdings noch höherem Grade das Bauernbild, das Interieur wie die Szene im Freien fruchtbar und mit Könnerschaft ausgebaut, er hat nicht nur von der lebendigen Auffassung Brouwers, sondern auch von dem malerischen Können des Rubens mit bestem Erfolg gelernt, und die Sorge, mit der er sich als Maler bis zum Schluß vervollkommt, ist nicht minder rührend als sein Kampf um den Adel und sein Streben, gleich dem großen Meister auf einem Landsitz das Leben des großen Herrn zu führen. Zudem hat er die Phantasiewelt der Bosch und Brueghel wieder aufgenommen und in volkstümlichem Stile weitergeführt, seine Versuchungen des heiligen Antonius bringen bei allem Spießertum ein neues Phantasieelement in die niederländische Kleinkunst.

Er sollte nicht ohne Einfluß auf einen größeren Landsmann sein: auf Watteau. Eine ganze fleißige und beliebte Schule führte sauber und sorgfältig, wenn auch nichts stets mit gleichem malerischen Geschmack, seine Bauernmalerei weiter. Hellemont und Tilborch sind ihre begabtesten Vertreter.

Einiges fällt uns auf, wenn wir jene Scheidung um die Jahrhundertswende betrachten, die eine Trennung nicht nur zwischen den südlichen und den nördlichen Niederlanden, sondern auch zwischen ihrer Kunst bedeutete. Allzu streng darf diese Trennung gewiß nicht betrachtet werden. Die gegenseitigen Beziehungen wechselten ständig nach hüben und nach drüben. Im ganzen entwickelten sich die südlichen Niederlande zu etwas



Abb. 63. Adrian van Ostade, Wirtshausszene



Abb. 64. Jan Steen, Der Vergnügte



Rembrandt

irdischer gesinnten Erben des italienischen Idealismus, den sie in neuer Form auch für Frankreich und Spanien fruchtbar machten, während die nördlichen Niederlande, also Holland, einen neuen bürgerlichen Naturalismus zur Geltung brachten. Die südlichen Niederlande blieben die Bewahrer der alten religiösen Anschauung in der Kunst und gesellschaftsaristokratischer Grundsätze, die dann in der von Frankreich ausgehenden neuen Autokratie, dem an die Stelle von Papst und Kaiser tretenden absoluten Königstum, eine ihre besondere Kultur formende Macht zu finden scheinen. Die nördlichen Niederlande hinwiederum wurden umgekehrt der ausgesprochene Hort des bürgerlichen Gedankens, der neuen demokratischen Religions- und Lebensanschauung, die allen nördlichen Völkern für die folgenden Jahrhunderte letzten Endes doch die kulturbestimmende Unterströmung werden sollte. Scheinbar im Gegen-

satz hierzu steht es, daß die südlichen Niederlande zunächst das Bauernbild schufen und popularisierten, während Holland neben dem populären Genrebild gerade den Ausdruck einer verfeinerten Gesellschaftskultur formen sollte. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich zunächst einmal daraus, daß die spanischen Machthaber der südlichen Niederlande die öffentliche Äußerung geselligen Lebens mit Ausnahme solches des Bauernstandes straff verboten und unterbanden. Wahrscheinlich wohl, weil sie dahinter die Möglichkeiten revolutionärer Umtriebe witterten. Der südniederländische Maler, der Beziehungen des wirklichen Lebens von allgemein bekannter Art schildern wollte, sah sich also vollkommen auf das Leben der Bauern angewiesen. Eine eigentlich bürgerliche Kultur nationalen Gepräges bildete sich in den südlichen Niederlanden überhaupt nicht heraus, alles Gesellschaftliche war spanisch bestimmt und wirkte mit dieser Besonderheit sogar teilweise auf Holland über. Hier in Holland aber bestand eine bürgerliche Kultur nationaler Art, ja sie wurde eigentlich das revolutionäre Element. Holland war das einzige Land seiner Zeit, in dem so ziemlich jedermann lesen und schreiben konnte — man bedenke, daß die europäischen Großstaaten noch bis zum 19. Jahrhundert nicht so weit waren! —, und die Revolution der nördlichen Niederlande war und blieb eine bürgerliche Bewegung. Das bäuerliche Element, das im Verlaufe des Krieges außerordentlich heruntergekommen war, überwand bei dem sehr schnell wachsenden Wohlstande des kleinen Landes und seiner aufblühenden Weltmachtstellung bald seinen ersten Niederbruch, gewöhnte sich an bessere Wohnung und höheres Leben, verbürgerlichte sich. Wir hatten bereits an anderer Stelle erwähnt, daß die holländischen Bauern des 17. Jahrhunderts sogar ihr Geld in Kunstwerken zu Handelszwecken anlegten, das ganze Holland wurde zu einem Kaufmannsland, und der Kunsthandel, mit dem sich beinahe jedermann abgab, war nicht der am wenigsten blühende Handelszweig. Es fand eine fast gewaltsame Überflutung der Nachbarländer mit der neu aufgeblühten bürgerlichen Malerei statt. Auf der anderen Seite lockte diese große Nachfrage ein noch größeres Angebot hervor, Maler sein war in den Niederlanden durchaus kein einträglicher, sondern ein mühsamer und schlecht belohnter Beruf. Wenn nach Guicciardini um 1560 Antwerpen 169 Bäcker, 78 Fleischer, hingegen aber 500 Maler besaß, kann man



Abb. 65. Jan Steen, Familienfest



Abb. 66. Rembrandt, Die Geldwägerin

sich ungefähr vorstellen, wie die in dem kleinen Holland eng beieinander liegenden und heftig miteinander konkurrierenden Malerzentren des 17. Jahrhunderts ausgesehen haben.

Es ist daher unmöglich, bei dem Thema dieses Buches auch alle die vielen Maler anzuführen, die dafür in Frage kämen. Ebenso wie es sich unter einem höheren Gesichtspunkte als unmöglich erweist, die Einteilung der alten Kunstgeschichte nach städtischen Schulen aufrechtzuerhalten. Die Städte lagen zu eng aneinander, die gegenseitigen Beeinflussungen waren über zu engen Raum hin wirksam, als daß scharfe Scheidungen hier in der Tat vorhanden gewesen wären. Der Überschau gliedert sich die holländische Malerei eigentlich in drei große Gruppen: in die italienisierende Richtung, die, stark von Caravaggio beeinflußt, ihren Mittelpunkt in Utrecht fand, auch im Süden besonders geschätzt wurde und ihrerseits nicht ohne Einfluß auf die Ausbildung von Rembrandts Technik blieb, die erzählende bürgerliche Malerei, an deren Spitze Frans Hals und Dirck Hals stehen, Dirck Hals für seine Zeit vielleicht noch maßgebender als der größere Bruder, und schließlich Rembrandt mit seiner Einflußsphäre, die der bürgerlichen Malerei erst eigentlich die Seele geben will, indem sie das Erlebnis weniger in die äußere Erzählung als in die inneren Vorgänge verlegt. Aber streng vornehmen lassen sich diese Scheidungen nicht, die Grenzen verwischen sich und gehen ineinander über.

Was uns im Laufe der Entwicklung als wesentlich für diese ganze bürgerliche Malerei auffällt, läßt sich in seiner Gemeinsamkeit kurz definieren. Bis zur Blüte der holländischen Kunst, auch bei Rubens, und erst bei Brouwer in der Lehre des Frans Hals gewandelt, war das Bild etwas mit dem Betrachter nicht organisch zusammen Gedachtes, sozusagen eine selbständige Existenz für sich. Die Tat der holländischen Malerei ist es, hier grundsätzlich Wandel zu schaffen, Bild und Beschauer gewissermaßen in eine organische Einheit zusammenzuschließen. Der Beschauer kann, möchte man sagen, direkt aus seinem Raum heraus mitten in das Bild hineintreten, sich in ihm bewegen und in ihm leben. Auch Caravaggio hatte davon noch nichts, nichts lag ihm eigentlich ferner. Auch ihm war das Kunstwerk noch ein ganz anderes Prinzip, erst in Holland wird es zum Leben. Die eigene Art, in der die holländischen

Maler die Blickpunkte wählen, die erst ihnen eigentümliche Zusammenschmelzung des Raums mit den in ihnen lebenden Gestalten, ihre atmosphärischen Wirkungen, die letzten Endes doch von vornherein auf eine Bestimmung der Handlung durch Licht und Schatten ausgehen, all dieses grundsätzlich Neue der bürgerlichen Malerei will sogleich die Schranken zwischen Kunst und Leben niederlegen. Der Instinkt tat hier viel, die Gewöhnung an die eigentümliche Natur und Atmosphäre der nördlichen Niederlande, aber der bewußte Ausbau dieser Grundsätze machte überhaupt erst eine eigentlich bürgerliche Malerei möglich und fruchtbar.

Eine Betrachtung der holländischen Malerei vermag an einem deutschen Maler nicht ganz vorüberzugehen. So sehr die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts daniederliegt und im bürgerlichen Genrebilde erst verhältnismäßig spät unter dem Einflusse Hollands, vor allem Rembrandts etwas Glanz und Leben gewinnt — Paudiß, Rugendas —, so hat doch ein deutscher Maler selbst im 17. Jahrhundert formenden Einfluß gewonnen. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei kann nicht den Frankfurter Adam Elsheimer beiseite lassen. Seine kleinen, miniaturistisch in Italien gemalten Bilder lösten eigentlich zum ersten Male in rein malerischer Form das Problem der Einheit von Figur und Raum. In ihnen wurde das Helldunkel Caravaggios zum wirklichen Studium des Lichtproblems, freilich noch nicht im umfassenden Sinne Rembrandts, sondern lediglich als reines Tages- oder reines Mondlicht. Seit Bodes liebevollen Forschungen wissen wir über Elsheimer gründlich Bescheid, doch scheint mir auch Bode, so richtig er den Einfluß der Landschaft der Caracci auf Elsheimer hervorhebt, nicht direkt erkannt zu haben, an welchen Meister sich Elsheimer völlig in seinem Verhältnis zwischen Raum und Figur anschloß, nämlich an den jetzt so stark ins Hintertreffen geratenen Dominichino. Wirkte darum Caravaggio ohne Umwege durch die Schulung in Italien auf die Utrechter Richtung der Honthorst, so Dominichino auf dem Umwege über Elsheimer auf die Poelenburgh und Genossen.

Die Väter der Utrechter Schule sind die Bloemaerts, Vater und Söhne, vor allem die italienisierenden Söhne, die den Stil Caravaggios von Italien nach Holland übertragen. Religiöse Bilder, Landschaften



Abb. 67. Rembrandt, Junger Mann am Fenster



Abb. 68. Rembrandt, Die Arbeiter im Weinberge



Abb. 69. Rembrandt, Holzhackerfamilie



Abb. 70. Gerard Dou, Der Marktschreier

mit Staffage, aber auch schon einzelne reine Genrebilder gehen aus diesem Kreise hervor, als dessen interessanteste Vertreter Adriaen Bloemaert und Hendrik Terbrugghen erscheinen. Bereits sie brachten die heftige Caravaggiosche Lichtfarbe, das leidenschaftliche Gelb, nach den Niederlanden, auf der sich die ganze Utrechtsche Tonmalerei aufbauen sollte. Der bedeutendste Vertreter dieser Schule, Gérard von Honthorst, ging bereits völlig von diesem Gelb aus, und er schuf schon mit besonderer Vorliebe künstliche Lichtquellen, wie etwa Kerzenbeleuchtung mitten im Bilde selbst, ein Effekt, der durch die ganze holländische Malerei weiterging, in der ersten Periode Rembrandts beinahe Regel war, späterhin ganz zur Manier wurde und bis in die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts hinein (Dietrich) seine nicht immer günstigen Folgen trug. Honthorst war ein reiner Genremaler, auch seine religiösen Bilder sind lediglich Genrebilder. Er war eine kühle, mehr kunstreiche als künstlerische Natur, freilich vielfach unterschätzt, denn es fehlt ihm in Einzelheiten nicht an Größe, aber doch unfähig zu einheitlicher Komposition, die er durch künstliche Mittel ersetzen mußte. Seine Typen haben nichts eigentlich Holländisches, sondern sind ganz von der italienischen Typenbildung abhängig. Eine Reihe Maler bildete seinen Stil weiter aus, der schließlich ganz in die holländische Individualisierung überging. Die zweite Reihe Utrechter Meister wird von Poelenburgh angeführt, und auch diese Elsheimersche Richtung kleiner Figuren in der Landschaft, meist in heller Tagesbeleuchtung gesehen, hat durch direkte Schüler wie Cuylenborgh und indirekten Einfluß im übrigen Holland Schule gemacht. Die Weenix und Hondecoeter, die Utrechter Tier- und Stillebenmaler, müssen hier wegen ihres engen Anschlusses an die Natur erwähnt werden. Sie zeigen ebenso wie der Pferdemaler Dirk Stoop, daß sich neben dem Helldunkelbild sofort in Holland das helle Tageslichtbild durchsetzte. Genremäßig arbeitete gleichfalls Drooch-Sloot, von dem neben Dorfszenen wohl die frühesten, wenn auch sicher nicht bedeutendsten Schlittschuhlaufbilder stammen.

Die Wiege des eigentlich nationalen Sittenbildes der nordniederländischen Malerei aber steht in Haarlem. Der große Meister, der zuerst den besonderen, nunmehr fortklingenden Ton dieser bürgerlichen Malerei anschlägt, ist Frans Hals. Wir erwähnten schon, daß der Einfluß

Caravaggios auch auf ihn wirksam wurde. Jan Lys, der 1629 in Venedig starb und in Haarlem gelernt hatte, war ganz caravaggiesk, seine etwas steife Art war in Haarlem weiter wirksam, so in den Schützenstücken der Grebbers, den an Rubens lernenden Genrebildern der de Brays, deren Jüngere schon den Einfluß von Frans Hals erfuhren, nicht zuletzt an dem derb realistischen Pieter van Laer, dem wir bereits als dem Urheber der Bambocciaden, der von Caravaggios Stil ausgehenden, derb niederländisch zufassenden italienischen Volksszenen, begegneten.

Frans Hals faßte alle diese Anfänge zu einer neuen, selbständigen Kunst zusammen. Ihm lagen alle Schulbestrebungen fern, er war ausgesprochener Individualist. Als Sohn eines Geschlechts, das mit aller Gewalt des Temperaments und des Selbstbewußtseins ein Recht für seine natürliche Eigenart verlangte, wollte Frans Hals nichts weiter als sein Modell in der denkbar höchsten Steigerung seiner natürlichen Eigentümlichkeiten geben. Er war einer der vorurteilslosesten aller Maler, seiner ausgesprochenen Malernatur war jedes Thema gleich wertvoll, wenn es sich durch die Farbe restlos erschöpfen ließ. Darum hatte er an nichts anderem Interesse als an der Wirklichkeit, theoretische Vorbedingungen, Hintergedanken, seelische Beziehungen zwischen Dargestelltem und Beschauer bestanden für ihn nicht. Wie er selbst ein moralisch gewiß nicht einwandfreies, ganz aufs sich Ausleben gerichtetes Dasein führte, so erdgebunden und in dieser Erdgebundenheit auch malerisch jenseits aller akademischen Gesetze war seine Malerei. Als Kraftäußerung einer großartigen, aller malerischen Mittel mächtigen Natur wurde sie ebenso dem breiten Eindruck wie der feinen Detaillierung gerecht. Der Utrechter Einfluß äußert sich darin, daß für Frans Hals der Ton von Anfang an das wichtigste ist, um mit wachsendem Alter zum ausschließlich formenden Element zu werden und bis zu einer großartigen Einfarbigkeit zu führen. Seinen breiten Strichen löste sich das ganze Thema so völlig in Bewegung auf, daß in seinen Werken das Leben vibrierte wie niemals zuvor. Die ganze Utrechter Schule wirkt neben seiner ungeheuerlichen Lebenslust, die weder schön noch häßlich kennt, sondern nur die Besonderheit der jeweiligen Charaktere, wie gestellte Puppen. Frans Hals liebte das Modell, das sich ihm im Augenblicke dar-



Abb. 71. Albert Cuyp, Schild eines Weinhändlers



Abb. 72. Nicolas Maes, Betende Alte

bot, mit der leidenschaftlichen Liebe des Malers, ganz gleich, ob es eine junge blühende Person oder Hille Bobbe, die häßliche Hexe von Haarlem, war. Nie wieder ist die Leidenschaft des Malers rein um des Malens willen, das Aufgehen aller Gefühle und Empfindungen in die tonige Formung, so weit getrieben worden wie durch Frans Hals. Er ist der vollkommenste Gegenpol zu allem, was für die italienische Malerei entscheidend war. Und gerade darum ist er, mögen gegen die Empfindungslosigkeit seines Schaffens noch so scharfe Worte gesprochen werden, der erste große Maler einer nur noch bürgerlichen Malerei, der Erste, dem das unidealisierte Leben an sich völlig ausreichende künstlerische Qualität besaß. Von ihm gehen die Schilderung des Lebens um seiner selbst willen mit allen malerischen Besonderheiten erst eigentlich aus, das Verschwinden jeglichen typisierenden Bestrebens zugunsten der rein individuellen Auffassung, die Freude an jeder lebendigen Äußerung um ihrer selbst willen, das malerische Gefühl für die Schönheiten der Stoffe ebenso wie für die ästhetischen Reize des Häßlichen. In der Roheit des Hals liegt zugleich das Bewußtsein von der Göttlichkeit der neuen Malerbestimmung: Alle Dinge bringen an sich im Grunde überhaupt keine Qualität mit sich, sondern empfangen diese erst durch die umschaffende Kraft.

Schlug Frans Hals zuerst das breite Lachen auf, das lebenslustig und lebenskräftig durch die bürgerliche Malerei Hollands weiterklang, so war sein Bruder Dirk Hals, die von ihm künstlerisch gänzlich beeinflußte, viel schwächere Natur, zunächst vielleicht noch viel geschätzter dadurch, daß er des Bruders derbe Manier zu dem eigentlichen Gesellschaftsbilde verfeinerte. Die ganzen sogenannten holländischen Gesellschaftsmaler sind nur indirekt von Frans Hals abhängig, sie gehen direkt von Dirk Hals aus, die Codde, Palamedesz, Duck und wie sie alle heißen mögen. Die Bedeutenderen unter ihnen begnügen sich allerdings hiermit nicht, sie wissen den Halsschen Einschlag mit den anderen Fortschritten der holländischen Malerei zu neuer Eigenart zu vereinigen.

Ausschließlich von Frans Hals geht nur das niederländische Volksbild aus. Wir sahen bereits Adriaen Brouwer das Lachen des Hals und seinen breiten malerischen Strich nach Antwerpen tragen und mit einer Entwicklung des Landschaftlichen vereinigen. In seiner ersten Periode

stand der gleichzeitige Schüler des Hals, Adriaen van Ostade, ganz unter dem Einflusse Brouwers, um sich schließlich mehr freizumachen, eine heitere Lebensauffassung zur Geltung zu bringen, wärmer im Tone und freudiger in der Farbe zu werden. Der spätere Ostade ist sichtlich vom Helldunkel beeinflußt. Er und sein Bruder Isaak schufen das niederländische Bauernstück, auch dort, wo Adriaen einmal andere Themen malte, brach der Bauernmaler immer wieder durch. Er faßte seine Themen zunächst roh, wie es noch die durch den Krieg verwilderten Bauern waren, allmählich wich diese Roheit einem freundlicheren, gesitteteren Behagen, wie es der wachsende Wohlstand mit sich brachte. Die Ostades haben ebenso die Stimmung des Interieurs getroffen wie die der offenen Landschaft, vielleicht war der jung gestorbene Bruder Isaak der feinere und tiefere Maler. Sicher hat Adriaen van Ostade nicht die individualisierende Kraft Adriaen Brouwers, seine sehr vielen Bilder sind bei aller schönen Farbigkeit nicht arm an Wiederholungen, und die Gefahr der Typenbildung liegt ihm schließlich bedenklich nahe. So geschickt er Rembrandts Helldunkel in seine Bauernhütten übertrug, so wenig begriff er dessen seelischen Gehalt. Aber mit alledem war er ein außerordentlicher Schilderer des bäuerlichen Lebens von viel höheren Graden als etwa Teniers, in seinen besten Bildern von klassischer Prägnanz in der Erfassung der bürgerlichen Seele, und der Vater der ganzen niederländischen Bauernmalerei. Die vielen Bauernmaler Hollands, wie Bega, Brakenburgh, der oft sehr feine Dusart, Heemskerk, um einige zu nennen, gehen auf seine Erfindungen zurück, ja seine Art hat wie die weniger anderer holländischer Maler auf das 19. Jahrhundert hinübergewirkt, so daß man etwa die Richtung der Defregger und Grützner als von ihm herstammend bezeichnen könnte.

Die Vollendung des kleinbürgerlichen niederländischen Bildes jedoch brachte Jan Steen, den man bei allen Einwänden gegen seine Derbheit und gegen seine Vorliebe an der reinen Anekdote — mit dieser Überschätzung des Anekdotischen mag er immerhin gerade durch sein Können schon viel zum Niedergang des bürgerlichen Bildes beigetragen haben — doch wohl immer als den dritten großen bürgerlichen Maler neben Rembrandt und Frans Hals schätzen wird. Jan Steen ging sicher ursprünglich ganz von den Brüdern Hals aus (Adriaen van Ostade wird als



Abb. 73. Pieter de Hooch, Vor dem Hause



Abb. 74. Gabriel Metsu, Die entschlummerte Raucherin

einer seiner Lehrer genannt), um dann auch von den von Delft, Deventer und Amsterdam her einwirkenden Malern der verfeinerten Geselligkeit sein gutes Teil zu lernen. Neben den allerderbsten Bauernszenen, die durch ihre Zügellosigkeit mitunter ebenso verblüffen wie durch Teile absolut erstklassiger Malerei neben ganz gleichgültig behandelten Partien, stehen Arbeiten, die sich über das triviale Niveau zu einer Höhe sorgfältiger Koloristik erheben, von der der Weg schon beinahe in die Überfeinerung des Rokoko führt. Jan Steens Kraft ist nicht minder ungestüm und nicht minder leidenschaftlich als die des Frans Hals, sie ist viel umfassender, aber auch viel unbeherrschter. In keines anderen großen Niederländers Werk stehen Gut und Schlecht so unvermittelt nebeneinander, keiner kann so über der Freude an der oft trivialsten Erzählung vergessen, daß er eigentlich Maler ist. Mit größten Gaben wird sehr ungleichmäßig gewirtschaftet. Aber mit alledem gab es kein Gebiet des niederländischen Lebens, das Jan Steen nicht geschildert hätte; wird ihm das religiöse Bild völlig zum holländischen Sittenbild, so begegnen wir in seinen eigentlichen Sittenbildern jedem Beruf, jedem Handwerk, jedem niederländischen Feiertag und Alltag. Sein Stoffkreis war der unbegrenzteste von allen. Nicht unverwandt der Art Jan Steens sind Natur und Begabung Duysters.

Nur natürlich war es, daß sich die wichtigste Entwicklung der nordniederländischen Malerei im Mittelpunkte des gesamten geistigen Lebens vollzog, in der Hauptstadt Amsterdam. An tüchtigen Bildnismalern hatte es dieser Stadt nie gefehlt, zur Zeit des Rembrandt waren hier Nicolas Elias, van Ceulen, Thomas de Keyser tätig. Ihre Richtung ist dem jungen Rembrandt durchaus nicht fremd, ihre Art, die Modelle natürlich, sorgfältig und mit liebevoller Berücksichtigung aller Einzelheiten wiederzugeben, verrät sich, auf eine höhere und malerisch stärkere Stufe gehoben, in seinen frühen Werken. Daneben aber brachte sich alsbald das Elsheimersche Element zur Geltung. Rembrandts Lehrer, Lastman, war ein, wenn auch nicht sehr selbständiger Schüler des Frankfurter Meisters, ein geborener Amsterdamer, in Italien gebildet, unter dem Einflusse Caravaggios bereits ein Prophet jener bräunlichen Lichtwirkungen, die wir heute als Rembrandtisch empfinden. Auch Landschaften von Hercules Seghers dürften auf Rembrandt gewirkt haben, und endlich

mochte ihm auch der braune Ton, zugleich von Licht durchglüht, des Zeitgenossen Aert van der Neer manche Anregung geben. Jedenfalls ging aber von Rembrandt der eigentliche naturalistische Subjektivismus aus, der die niederländische Malerei und über sie hinweg die gesamte bürgerliche Malerei umbildete. Immer mehr schwand in Rembrandts Schaffen die Betonung der äußerlichen Handlung, immer wesentlicher wurde der Farbe die Aufgabe zugewiesen, die inneren Beziehungen zwischen den handelnden Menschen zu deuten. Erst damit trat neben die alte religiöse Malerei in ihren Höhepunkten eine bürgerliche Malerei von gleicher Qualität, neben das immateriell Übersinnliche das immateriell Menschliche. Das Entgegengesetzte beider Aufgaben zeigte sich sofort: hatte die religiöse Malerei das Übersinnliche materialisieren wollen, so wollte Rembrandts Kunst umgekehrt das Sinnliche entmaterialisieren. Es ist nicht darüber zu streiten, welche Aufgabe die höhere und schwierigere war. Es liegt bloß klar, daß die Höhe Rembrandts nicht irgendwie dauernd durchgehalten werden konnte, weil sie unbedingt eine intuitive Genialität ersten Grades erforderte, daß sie sich vielmehr erst trivialisieren mußte, um zu einer breiten Volkssprache werden zu können.

Rembrandt übernahm im Kern die Technik Elsheimers, aber sie wurde in seiner subjektiven Sprache zu einem unendlich biegsamen und begrifflich kaum faßbaren Ausdrucksmittel. Auch wenn er zuerst Wert darauf legte, seine Lichtquellen zu motivieren, beispielsweise die Utrechter künstliche Beleuchtung übernahm, die dann der Hauptschüler seiner jungen Jahre, Gérard Dou, gangbar ausbauen sollte, verzichtete er doch sehr bald auf alle Motivierung des Lichtes und verwendete es nur noch absolut als formenbildendes Element. Seine Besonderheit ist es, tiefe Schatten zu sammeln, die sich rings um jene ihm wesentliche Stelle gruppieren, die ein Zentrum seines geheimnisvollen Lichts ist. Fast stets fällt diese Stelle mit einem Punkte zusammen, in dem sich irgendwie die Handlung seelisch konzentriert. Sein Pinselstrich hat etwas Atemloses, hier ist er aufgelockert und breit, dort jagen und hetzen sich die Strichelchen, mitunter wirkt er dort am farbeneinheitlichsten, wo, strenge genommen, die größte Buntheit ist, und dort am buntesten, wo sich die Farben am klarsten sondern. Niemals ist die malerische Technik so ganz individuelle, gänzlich subjektive Sprache geworden.



Abb. 75 Gerhard Terborch, Väterliche Ermahnung



Abb. 76. Franz van Mieris d. Ä., Der Besuch

Rembrandt ist der Höhepunkt der bürgerlichen Malerei und wird es immer darum bleiben, weil für ihn religiöse und Weltgeschichte und Alltag ganz genau gleich tief, gleich erschütternd und gleich bedeutend sind. Die göttlichen Gestalten hüllen sich in die alltäglichsten Gewänder und kehren in die niederländischen Bauernscheunen ein, aber gerade darum können sie, ohne durch Äußerlichkeiten gehemmt zu werden, die letzte Menschlichkeit ihres Erlebnisses an den Beschauer verschenken. Die Gestalten des Alltags ihrerseits wiederum kleiden sich gerne in zeitloses oder orientalisches Gewand, dadurch wird das Zufällige ihrer banalen Existenz verneint, und nur das menschliche Erlebnis kommt mit der gleichen Gewalt eines religiösen Erlebnisses zur Wirkung. Je älter Rembrandt wird, desto mehr verzichtet er auf alles Zufällige, auf alles Alltägliche, desto mehr geht er dem nackten seelischen Erlebnis als solchem auf den Grund. Es hat einiger Jahrhunderte bedurft, ehe man erkannte, in wie hohem Grade hier die Farbe zum alleinigen Ausdeuter der Metaphysik des menschlichen Alltagslebens geworden ist.

Die in Rembrandt erreichte Höhe der Kunst war selbstverständlich von den Nachfolgern genau so wenig zu halten wie die Höhe Raffaels von seinen Nachfolgern. Die Schülerschaft Rembrandts ging vielfach eigentümliche Wege. Die stark akademische Richtung der Amsterdamer Malerei schloß einen Kompromiß mit seinen Lichtwirkungen sowohl wie mit den Äußerlichkeiten seiner Komposition, und es entstanden eine Reihe Meister, die zu ihrer Zeit bald höher geschätzt wurden als Rembrandt selbst und die sehr viel äußerlicher waren als er. Sie nahmen aus seiner Persönlichkeit ein Teilchen, das ihnen zusagte, und bildeten daraus eine schnelle und schnellfertige Manier. Der Berühmteste unter ihnen wurde zweifellos der Feinmaler Gérard Dou, zwischen 1628 und 1631, also in der Zeit des frühesten Erfolges, bei Rembrandt tätig, dann aber schnell seinen eigenen Stil ausbauend. Seine Stärke war eine durchaus miniaturistische Ausmalung der bescheidensten Einzelheiten und eine Ausnutzung der Lichtwirkungen in dem Sinne, daß sie nichts mehr mit seelischer Notwendigkeit oder natürlicher Schau zu tun haben, sondern um des Effekts willen arrangiert sind. Und arrangiert ist überhaupt alles in Dous virtuosen Bildern, Menschen wie Gegenstände. Im 18. Jahrhundert war Dou der am höchsten bezahlte holländische Maler,

seine kleinen Bilder wurden mit Gold aufgewogen. Heute geht man vielleicht umgekehrt in seiner Geringschätzung zu weit, wenn sich auch nicht bestreiten läßt, daß sein charakterloses Virtuosentum leicht verstimmt. Es war nur natürlich, daß sein schneller Ruhm ihm Schüler warb, hierher gehören vor allem die beiden Brüder Mieris, deren allzu frisierte Bilder schon zu der Entartung dieser ganzen Richtung überleiten, zu dem Heidelberger Caspar Netscher, einem sehr gewandten Künstler von unausstehlicher Süßlichkeit, bei dem die wundervolle Stoffmalerei des Terborch zur Fadesse werden sollte. Einige kleinere Meister des Kreises wirken frischer und erfreulicher, so vor allem der lange nicht genügend geschätzte Slingelandt, und selbst die bescheidenen Kleinbürgerszenen des Brekelenkam sind voll fein empfundener Einzelheiten.

Sehr beträchtlich ist der Anteil, den die Stadt Dordrecht an der Schülerschar Rembrandts hat. Ihre führende Künstlerfamilie freilich, die Familie Cuyp, dürfte wenig mit Rembrandt zu tun haben, sie entwickelte sich wohl mehr von den Bloesmaerts aus. Ihr hervorragendster Vertreter, Aelbert Cuyp, in der Hauptsache Landschafter, ist der stärkste Maler des reinen Sonnenlichtes, den Holland überhaupt hatte. War ihm zwar die Landschaft das Wesentliche, so ging er doch auch Genreszenen nicht aus dem Wege und wußte vor allem seine Reiter und Pferde in eine duftige Atmosphäre zu setzen. Er ist kein Tiermaler von der Größe Potters, weil ihm nicht so wie diesem das Tier überhaupt fast einziger Gegenstand der künstlerischen Liebe ist, aber seine sonnige Vordergrundmalerei hat in ihrer Art nicht minder erlesene Reize. Gleichfalls in Dordrecht ließ sich der wohl bedeutendste direkte Schüler Rembrandts nieder: Nicolas Maes. Maes arbeitete um die Jahrhundertsmitte bei Rembrandt, und seine guten Bilder, das will sagen, die Bilder seiner frühen unantikischen Zeit, stehen dem seelischen Gehalte nach den Werken des Meisters recht nahe. Bei einer möglichsten Einschränkung der äußerlichen Handlung legte Maes wie sein Meister das Hauptgewicht auf das innere Leben seiner Modelle, denen er mit schlichter Schilderung, aber feinster Lichtwirkung und schönen warmen Tönen voll gerecht zu werden wußte. Auch er geriet später wie fast alle Rembrandtschüler in eine kalte, äußerliche und virtuose Manier hinein. Von vornherein stark manieriert aber wirkt ein anderer Dordrechter Rembrandtschüler, nämlich Samuel



Abb. 77. Art van der Neer, Schlittschuhläufer



Abb. 78. Philips Wouwermann, Vor der Schmiede

van Hoogstraten, dessen warme und leuchtkräftige Farben in einem für die Schüler Rembrandts in ihrer späteren Entwicklung sehr charakteristischen Gegensatze zu der innerlichen Flachheit der Gestalten stehen. Auch von Lievens, Flinck und Bol u. a. kann man ja das Gleiche sagen. Wie sich alles wiederholt, so ließe sich eine gute Parallele ziehen zwischen der direkten Rembrandtschule und der direkten Leiblschule, hier wie dort fielen die unmittelbaren Genossen schließlich fast ganz ab, und die eigentlich fruchtbaren Wirkungen kamen auf indirektem Wege zustande. Außer Maes sind es jedenfalls fast nur die Landschafter, die unter den Schülern Rembrandts die hohe Qualität schaffen. Das große niederländische Sittenbild empfängt des Meisters Einfluß meistens aus zweiter Hand.

Jedenfalls einer seiner stärksten Schüler war der uns nur aus wenigen Bildern bekannte Delfter Karel Fabritius, ein Naturmaler von hoher Empfindlichkeit, der bei der Delfter Pulverkatastrophe, erst dreißigjährig, ums Leben gekommen sein soll. Aber seine helle und leuchtende Malerei schuf einen weiteren großen Meister in Vermeer van Delft. Bode nennt Vermeer mit Recht den Antipoden von Maes. Er ist nicht ein Meister des warmen Lichtes, sondern ein Meister des hellen kühlen Tages. Im Gegensatz zu der üblichen niederländischen Genialität lebte er ein geregeltes und bewußt bürgerliches Dasein, wovon auch seine Bilder in der Sorgfalt ihrer Durchführung und in der Sauberkeit ihrer präzisen Technik erzählen. Seine Darstellungen des bürgerlichen Lebens sind von gewollter, fast raffinierter Einfachheit der Motive, er bevorzugt es im allgemeinen eine einzige Gestalt bei einer völlig sachlichen und schlichten Tätigkeit wiederzugeben, kombiniert dann auch häufig zwei Personen zu einer auf den ersten Blick verständlichen Handlung, versteigt sich aber sehr selten zu mehrfigurigen Bildern. Vermeer sucht mit einem Mindestmaß an Bewegungen auszukommen. Seine eigentliche malerische Aufgabe sieht er in der Harmonisierung von Menschen und Raum durch ein helles kühles Tageslicht, das sein Blau, sein Gelb, sein Weiß und sein Grau mit wundervollster Leuchtkraft zur Geltung bringt. Bei all seiner Sorge, sich auf die Figur und breite Flächen zu beschränken, hat er doch vielleicht die schönste holländische Landschaft gemalt. Die Preise seiner seltenen Werke weichen heute denen keines Meisters.

Weniger zurückhaltend, menschlich nicht so völlig distanziert und darum der allgemeinen Liebe näher, trotzdem sie an Vermeers Malkunst sicher nicht heranreichen, sind zwei Verchemschüler, Pieter de Hooch und Jakob Ochtervelt. Ihrer Art nach stehen sie Vermeer nicht fern, haben sich aber von dem allgemeinen Gesellschaftsbild der Haarlemer Schule stärker beeinflussen lassen. Ochtervelt ist kälter, zurückhaltender, de Hooch hat die blühendere Farbe und die stärkere menschliche Anteilnahme. Seine einfigurigen Bilder sind nicht selten mit denen Vermeers verwechselt worden, von dem er vielleicht einen gewissen Einfluß erfuhr, aber er unterscheidet sich gänzlich von ihm durch sein wärmeres Licht und durch die Behandlung der Innenräume. De Hooch ließ gern einen Durchblick in einen zweiten Raum offen und pflegte den Einfall des Lichts fast stets, sei es durch ein offenes Fenster oder eine geöffnete Tür, zu motivieren. Er kannte fast nie wie Vermeer die nackte Wand als reinen Lichtreflektor, Licht und Schatten verteilen sich bei ihm vielfarbig und mitunter unruhig, seine Handlungen sind bewegter und mehr dem Raum angepaßt, seine Farben wärmer.

Gabriel Metsu stellte dann die Verbindung zwischen dieser hellen und zurückhaltenden Tageslichtmalerei und dem lebenslustigen bürgerlichen Bilde der Halsschule dar. Je nach seinem Thema näherte er sich mehr Pieter de Hooch und dann wieder mitunter sogar Jan Steen. Es gibt Arbeiten von ihm, deren Innerlichkeit und wenn auch hellerer bräunlicher Ton an Maes denken lassen, und andere, die den Schülern des Dirck Hals wie Palamedesz oder Duck nicht gänzlich fern stehen. Sicher ist er von der derberen Manier allmählich mit dem Wechsel des Publikumsgeschmacks zu der feineren übergegangen, und vom Braun zum Grau. Die Sorgfalt der Vermeer, Hooch, Terborch bringt er selten auf, er hat eine leichtere und kräftigere Manier und ein derberes Lebensniveau.

Zweifelsohne ist Terborch eine der kompliziertesten Künstlerpersönlichkeiten der Niederlande. Zuerst der Halsschule nicht fremd, wohl auch von dem Eislaufmaler Avercamp beeinflußt, reiste er viel und hat in England für das Wunder seiner Malerei, die Stoffwiedergabe, sicher ebensoviel von van Dyck empfangen, wie man seinen Einfluß wiederum in der Malerei Englands im 18. Jahrhundert verfolgen möchte. Aus den mancherlei Vorbildern, die er auf sich wirken ließ — Bode weist auch

noch auf Tizian und Velasquez hin, deren Werke er in Italien und Spanien kennen lernte — hat sein außerordentliches malerisches Talent schließlich eine ganz besondere Persönlichkeit zu bilden gewußt. So einfach er in seinen Motiven ist, so sehr unterscheidet er sich von den anderen Meistern der bürgerlichen Malerei durch eine Vielseitigkeit der malerischen Mittel, deren Raffinement ihre absolute Beherrschung nur in der Wirkung erkennen läßt. Gleich Rembrandt kannte er kein Verflachen, sondern blieb im vollen Besitze seiner Kraft bis in sein Alter hinein.

Auf den Schultern dieser großen Maler des Sittenbildes stehen mehr oder minder die außerordentlich vielen Maler, die in diesem Jahrhundert die künstlerische Überfruchtbarkeit der nördlichen Niederlande hervorbrachte. Die Italienisten Berchem und Karel Dujardin, der wiederum durch den Eindruck, den die Werke des Fabritius auf ihn machten, mit Rembrandt zusammenhängt, bildeten einen der feinsten Koloristen und Atmosphärenmaler der holländischen bürgerlichen Malerei, nämlich Adriaen van der Velde. So stark auch einzelne seiner Bilder ein Gefühl für die Gehöfte und Tiere Potters erkennen lassen, so sehr verbindet er mit ausgesprochen niederländischem Gefühl eine Neigung zu italienisierenden Details, die er offenbar um ihrer äußeren Wirkung willen ziemlich mechanisch aus den Werken anderer nahm. Denn seine Landschaft ist ebenso niederländisch wie ihre Atmosphäre, und er ist zudem im Licht unabhängiger als die meisten seiner Zeitgenossen, berücksichtigt Tages- und Jahreszeiten mit einer Wirklichkeitstreue, die sehr an Potter erinnert. Mit zunehmendem Alter wuchs dann freilich das Gestellte in seinen Bildern, und seine Spätwerke können es weder an Freiheit der Erfindung noch an Reichtum des Kolorits mit denen von Wouwermans aufnehmen. Man könnte Philips Wouwermans wie die Halsschule, vor allem wie den zweifellos vielfach ähnlichen Jan Steen einen reinen Erzähler nennen, wäre seine Kunst nicht gewissermaßen gebildeter. Bei kleinem Format und einer Vorliebe für helles starkes Licht packt er koloristisch kräftig zu, wenn auch nicht immer glücklich. Seine reizvollen Arbeiten werden immer etwas Theatermäßiges behalten, sie sind eigentlich mehr Produkt eines sehr gewählten ästhetischen Empfindens, als einer durchaus feinfühligen Naturempfindung.

Die Massenfabrikation, zu der im Auftrage des Handels immer bescheidenere Talente herangezogen wurden, verflachte schließlich die größte aller bürgerlichen Malerschulen, die holländische, vollständig.

Wie äußerlich das Große dieser Malerei gewürdigt wurde, wie wenig man zunächst begriff, das hier wieder einmal eine neue Zeit eine neue und künstlerisch erschöpfende Sprache gefunden hatte, geht daraus hervor, daß gerade die schwächsten und manieriertesten Talente die höchste internationale Schätzung genossen. Ein Maler wie Gottfried Schalcken, der die Art Dous und das künstliche Kerzenlicht ganz fabrikationsmäßig verflachte, genoß allgemeinen Ruhm und ist beispielsweise für Deutschland zu einem viel bewunderten und leider auch viel nachgeahmten Muster geworden. Die Maler deutscher Abstammung trugen übrigens, bei dem damaligen Stand der deutschen Malerei kein Wunder, ebensoviel zum Niedergange der niederländischen Malerei bei, wie Elsheimer zu ihrem Aufstieg beigetragen hatte. Neben dem Heidelberger Netscher ist da der Frankfurter Lingelbach zu nennen, der aus niederländischem Italienismus und den koloristischen Effekten Wouwermans seine oft menschenwimmelnden, unlebendigen und puppentheatralischen bürgerlichen Bilder baute. Ein fader Idealismus drang in die gesunde niederländische Naturauffassung ein, wie ihn die beiden Moucherons repräsentieren, sicher nicht ohne zureichendes falsches Verständnis Poussins. Der Individualismus muß wieder der Verwendung oft öder Typen weichen, man denke an Vega, der als Hofmaler zu Berlin starb, an Toorenvliet, an Verkolje oder gar an die Van der Werffs. Die holländische Malerei bewahrt über den Niedergang hinaus ihre Frische fast nur im Architekturstück und im Stilleben. Freilich fühlen wir heute hier die Gewaltsamkeit einer stofflichen Beschränkung, die auf die Dauer der Lebenskraft einer produktiven Kunst unmöglich zuträglich sein konnte.

Wenn wir uns im 17. Jahrhundert nach einer Malerschule umsehen, die sich würdig neben der großen niederländischen Malerei zu behaupten weiß, so bietet sich uns nur Spanien dar. Die Eigentümlichkeit seiner kulturellen Bedingungen ließ hier einen besonderen Stil erstehen, der gerade zu Leistungen bürgerlicher Malerei von einzigartiger Kraft mitten in dem noch am vollkommensten religiös empfindenden


Ces pauures gueux pleins de bonaduẽtures
Ne portent. rien.que des Choses futures.

Callot

Lande des 17. Jahrhunderts führen sollte. Man darf dabei nicht vergessen, daß die spanische Religiosität wesentlich volkstümlicher geartet war als das aristokratische Religionsgefühl Italiens, und daß der Spanier überhaupt eine merkwürdige Mischung von Neigung zu Übersinnsinnlichem und geradezu krassem Naturalismus in sich vereinigt. So entsteht in Spanien aus Bildnis und Alltagsleben neben dem religiösen Bilde ein ausgesprochen bürgerlicher Stil, der allerdings seiner ganzen Herkunft nach sich an die lebensgroße Figur hält und, zunächst wenigstens, von dem kleinen Genrebilde gänzlich absieht. Seine Quellen sind auf der einen Seite die südlichen Niederlande, nach denen die spanischen Maler in ihren Lehrjahren geschickt wurden, auf der anderen Seite aber in viel höherem Grade Italien, wo sich ja bereits, wie wir sahen, in der spanischen Kolonie Neapel ein naturalistischer Stil herausgebildet hatte, der nach dem Mutterlande herüberwirkte.

Nachdem die nationalspanische Malerei zunächst rein religiös gesinnt gewesen war, kommt der neue Realismus in Velasquez, einem der größten Maler aller Zeiten, endgültig zum Durchbruch. Es ist ein anderer Realismus als der der nordischen Länder. Velasquez steht nicht mitten darin, er steht gegenüber und beobachtet mit dem denkbar schärfsten und rücksichtslosen Auge, was sich ihm darbietet. Man möchte sagen, die Bildnismalerei des Velasquez sei die unbestechlichste Malerei gewesen, die es überhaupt je gab. Man könnte ihn nüchtern nennen, wäre er nicht sowohl ein Psychologe und Charakteristiker höchsten Grades wie einer der mächtigsten Beherrscher der Farbe. Damit schafft er die objektivste Malerei des 17. Jahrhunderts. Seine großen Genrebilder wie „Die Tapetenfabrik" oder „Die Meninas" zeigen, daß sich gerade aus dem italienischen Stil der Malerei, allerdings bei einer absoluten Übertragung ins Malerische, ein bürgerlicher Monumentalstil entwickeln ließ. Wir brauchen nicht vergessen, daß die Weberinnen der „Tapetenfabrik" letzten Endes wohl doch italienische Göttinnen sind, die das Kleid der Zeit angezogen haben und nun ein neues Leben beginnen. Aber in der Art, wie dann Velasquez wiederum die Meninas sieht, wie er diese eingeschnürten seelenlos gemachten Püppchen hinstellt, spricht sich eine geradezu grausame, überwältigend selbstbeherrschte Freiheit von aller Ideologie aus.

FRAVDI NATA COHORS IVVENEM CIRCVMVENIT ASTV PELLICIS HINC MODVLIS LVDITVR INDE DOLIS PERDIT OPES

Jacques Callot



Dem schonungslosen Realismus des Velasquez gegenüber wirkt Murillo wie ein völliger Ideologe. Äußerlich war er mehr von Ribera beeinflußt als Velasquez, innerlich ist er dessen naturalistischer Ader in Wirklichkeit viel ferner. Seine Farbe, die viel italienische Glut geerbt hat, reicht niemals an die objektive Schilderungskraft des großen Gestalters Velasquez auch nur entfernt heran. Er war süßlicher, koketter, gewollter und gestellter, weniger gradlinig, stark und echt, seine großen Genrebilder, in denen er scheinbar mit völligem Naturalismus das Leben von Knaben und Mädchen aus dem Volke schildert, sind in ihrer Unfrisiertheit frisiert und säubern ihre Modelle so gründlich, daß Frans Hals nur darüber gelächelt hätte. In Murillo ist ein Mißverhältnis zwischen Anstrengung und Ergebnis ziemlich böser Art.

Nüchtern und trocken ist Espinosa, und erst im 18. Jahrhundert sollte Spanien in Goya seinen eigentlichen bürgerlichen Maler hervorbringen.

Die bürgerliche Malerei stand in Frankreich zunächst unter keinem sehr günstigen Stern. Hier begann sich allmählich ein absolutes „heiliges" Königtum zu entwickeln, das Papsttum und Kaisertum in sich vereinigte und im Laufe der Zeit den Versuch machen sollte, die zu so hoher Blüte gelangte neue bürgerliche Malerei in den Dienst seiner Zwecke zu stellen.

Von der einsamen Erscheinung der Gebrüder Le Nain war bereits die Rede. Völlig von ihnen verschieden ist der amüsanteste französische Maler des 17. Jahrhunderts, Jacques Callot, früh nach Italien gekommen und in seiner ersten Entwickelung ein temperamentvoller und ungestümer Schilderer des florentinischen Volkslebens. Beobachtete er schon hier, wenn auch mit einem gewissen kecken Schwunge, scharf die Natur, so wurde er später unter niederländischem Einflusse zu einem schonungslosen Naturalisten. Das Leben seiner mitunter selbst grausam wahr gesehenen Blätter ist vom keckſten und beweglichsten Flusse der Linien, in ihm kommt bereits die Karikatur auf, die um der Wirkung willen die natürlichen Proportionen der Gestalten absichtlich verzerrt. Er ist vielleicht der erste Gestalter der Pointe in der bürgerlichen Kunst. Anders als er war Valentin in so hohem Grade ein Bewunderer und



Callot

Nachahmer Caravaggios, daß seine Werke geradezu von der Hand des italienischen Meisters stammen könnten. Seine Stoffe und Themen decken sich mit Caravaggio ebenso wie seine technischen Mittel, und selten hat sich ein Künstler so ganz in die Persönlichkeit eines anderen Künstlers hineinzusetzen vermocht.



Abb. 79. Diego Velasquez, Teppichwirkerinnen



Abb. 80. B. E. Murillo, Der kleine heilige Thomas, seine Kleider an Betteljungen verteilend



Abb. 81. Jacob van Loo, Vorlesung im Freien



Abb. 82. François Le Moine, Frühstück auf der Jagd

Eine neue Entwickelung der französischen Malerei beginnt mit Poussin. Mit Poussin und Lorrain bildet die französische Malerei nunmehr ihren eigenen Stil aus, den man kurz dahin definieren könnte, daß er die Landschaft und die Schilderungsform der Caracci vermittels des Helldunkels malerisch zu harmonisieren sucht. Es entsteht damit jene besondere Form des französischen Stils, der akademisch erscheint und auch akademischen Gesetzen nachstrebt, im Rahmen dieser Gesetze aber Freiheit, farbige Kraft und Atmosphäre verlangt. Die Gefahr der Trockenheit sollte diesem Stil, der sogar für die Wolken bestimmte Formen vorschrieb, immer sehr nahe liegen, die französische Malerei schwankte von nun ab ständig dazwischen, von der Freiheit Poussins zu profitieren und an seiner Gesetzmäßigkeit zu ersticken. Immerhin ist keiner dieser großen französischen Maler ein bürgerlicher Maler in unserem Sinne, auch Poussin ist eigentlich durchaus ein Religiöser. Was sich von bürgerlicher französischer Malerei geistig noch in den hier gespannten Rahmen schickt, beschränkt sich fast ausschließlich auf die anmutige und farbenprächtige, aber unfruchtbare Malerei Pierre Mignards.



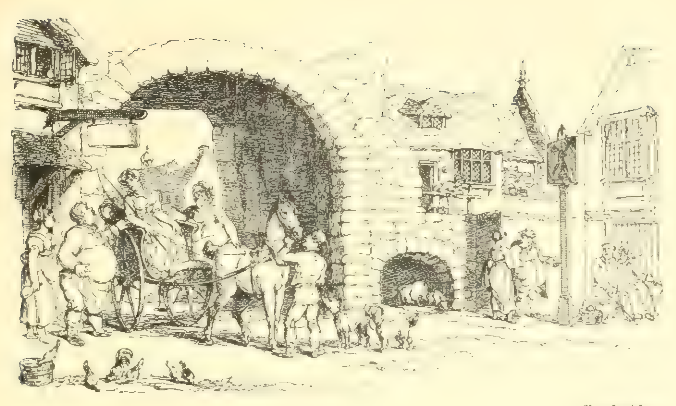


Nicolas de Launay



Die bürgerliche Malerei im 18. Jahrhundert





Rowlandson

Das 17. Jahrhundert hatte den Alltag geheiligt. Es hatte das Evangelium von der Gleichwertigkeit aller Dinge, aller Themen, aller Begebenheiten vor der Kunst gepredigt. Zum ersten Male war ein scharfer Schnitt zwischen der Kunst des Ausdrucks und der Kunst der Anschauung gemacht worden. Eine neue Kunstscheidung kam hiermit in die Welt, eine Kunstscheidung, die von jetzt ab maßgeblich werden und mit ihrem Kampf die nächsten Jahrhunderte erfüllen sollte. Man könnte sie auch mit anderen Worten die Kunstscheidung zwischen der aristokratisch typisierenden und der bürgerlich individualistischen Kunst nennen. Zweierlei Kunstübung stellt sich scharf gegeneinander: die wesentlich zeichnende Kunst, die äußere Form innerer Empfängnis ist, steht von jetzt ab im zunächst unterliegenden Kampfe gegen die neue, ihrer Natur nach malerische Kunstsprache, die kunstgewordene Anschauung sein will. Immer wieder sucht das Metaphysische seinen Weg in die Kunst, immer wieder steht ihm das Malerische entgegen. Da das Malerische vom Siege des bürgerlichen Gedankens in der Welt getragen wird, vom Siege des bürgerlichen Gedankens, der mit Wirklichkeitdenken gleichzusetzen ist, sieht sich das Kunstgesetz früherer Zeiten zur Sterilität verurteilt und bleibt der bürgerlichen Malerei gegenüber nur ein Ikarus, ein Flugsehnsüchtiger mit wächsernen Flügeln. Das Anringen gegen

diese Sterilität, der Wille des metaphysischen Prinzips zu neuer Herrschaft in der Kunst schaffen in den folgenden Jahrhunderten die verschiedensten künstlerischen Zwischenformen. Im 18. Jahrhundert ist diese Zwischenform zwischen der alten metaphysischen und der neuen bürgerlichen Kunst das Dekorative. Im 19. Jahrhundert versucht das Metaphysische vom Nazarenertum her einen vollkommnen Sieg und erstrebt schließlich, als dieser im Klassizismus versandet, einen Kompromiß in der Historienmalerei. Mit kurzen Worten: Das Entwicklungsprinzip, das wir bis zum 17. Jahrhundert in diesem Buche zu verfolgen hatten, erscheint nach dem 17. Jahrhundert genau in das Gegenteil umgewandelt. Die bürgerliche Malerei, bis zum 17. Jahrhundert das kämpfende Prinzip, ist im 17. Jahrhundert zum herrschenden Prinzip geworden und verteidigt ihre maßgebende Stellung nunmehr gegen die ins Hintertreffen geratene alte Gegnerschaft. Objektive Betrachtung könnte beispielsweise der Verachtung, mit der die Antike das bürgerliche Kunstwollen als Schmutzmalerei brandmarkte, die nicht geringere Verachtung gegenüberstellen, mit der das 19. Jahrhundert schließlich über Cornelius und die Seinen als über Leute, die nicht malen konnten, den Stab brach. Wir müssen uns darüber klar sein, daß das Bild vollkommen gewechselt hat, und daß auch das 18. Jahrhundert nichts anderes ist als das große Kampfjahrhundert der beiden Prinzipien. Was wir heute in seiner Malerei als unrein, gebrochen, zu keiner absoluten Aussprache gelangt empfinden, ist nichts anderes als der Widerschein dieses Kampfes. In diesem Sinne war im vorigen Jahrhundert die spanische Malerei etwas kurz behandelt worden, denn sie steht bereits auf der Grenze zwischen dem 17. Jahrhundert, dem Jahrhunderte reinen Sieges der bürgerlichen Malerei, und dem 18. Jahrhundert, in dem ihr dieser Sieg strittig gemacht werden soll. Ein metaphysischer Naturalist wie Velasquez wäre vorher eine Unmöglichkeit gewesen, er erklärt sich als die einzigartige Verschmelzung zweier einander im Grunde vollkommen feindlichen Prinzipien. Mit ihm tritt neben Raffael, den höchsten Vertreter des alten Prinzips, und Rembrandt, den höchsten Vertreter des neuen Prinzips, die einzige ganz große Verschmelzung beider Prinzipien, kurz ehe sie von neuem beginnen, sich wieder auseinanderzusetzen.

Der Zusammenhang zwischen der Kunst und den sozialen Verhältnissen

der Zeit im Sinne geistiger Prinzipien, wie er für alle verflossenen Kunstepochen als fundierendes Element seine Rolle spielte, darf auch für das 18. Jahrhundert nicht so außer acht gelassen werden oder jedenfalls nicht so einseitiger Betrachtung unterworfen, wie dies allgemein üblich ist. Man sieht meistens französische Verhältnisse als allgemein maßgebende und auch als solche nur sehr oberflächlich an und ist geneigt, im Rokoko eine recht höfische Kunst als eine Art süßlicher Verfallserscheinung zu verdammen, wozu dann immer die Fülle außerordentlicher Begabungen — auch einem so kühlen Virtuosen wie Boucher ist zweifelsohne die angeborene Genialität nicht abzusprechen — einen seltsamen Widerspruch bildet. Man schafft einen solchen Widerspruch nicht aus der Welt, wenn man so tut, als ob er nicht vorhanden wäre. Wo Talente in Fülle sind, da kann nie Verfall sein, sondern immer Fruchtbarkeit, jede Periode der Kunstgeschichte lehrt, daß Perioden des Verfalls auch stets an künstlerischer Begabung arme Perioden sind. Verfall erzeugt keine Talente, hat gar keine Kraft Talente zu erzeugen, die Begabung ist kein Kind der Unfähigkeit.

Versuchen wir uns über die sozialen Grundlagen der Kunst im 18. Jahrhundert klar zu werden. Die Kämpfe und Entwicklungen des 17. Jahrhunderts, die zum ersten Male das Bürgertum als staatsbildendes Element in vollem Umfange zur Geltung brachten, hatten schließlich nur mit der Schaffung zweier rein bürgerlicher Staatswesen geendet: Holland und England. Als Folge dieser Entwicklung hatte das kleine Holland im Laufe des einen Jahrhunderts eine künstlerische Welt gezeugt, die an Reichtum und Umfang ebenbürtig neben die Resultate langer vergangner Jahrhunderte trat. Das kleine Holland besaß weder Kraft noch Art, kulturell für die ganze Welt eine ähnliche Rolle zu spielen wie früher Italien, es konnte zunächst einmal Italien in der maßgebenden Stellung ablösen, aber konnte es unmöglich ersetzen. Darum hatte es auch nicht die Zeit, in ähnlicher Weise umformend mit seinem Einflusse durchzudringen, dieser Einfluß brauchte Jahrhunderte, um sich allmählich gegen die umgebende nicht ohne weiteres überzeugte Welt durchzusetzen. Ganz ohne Zweifel wurde die große Tat Hollands, die Schaffung der rein bürgerlichen Malerei, in ihrer vollen Bedeutung nicht sofort in gleicher Weise begriffen, wie etwa die Italiens, Rem-

brandt nicht wie Raffael. Das wäre der Fall gewesen, wenn die Kämpfe des 17. Jahrhunderts mit einem vollen Siege des bürgerlichen Gedankens in der Welt geendet hätten. Indessen war das keineswegs der Fall. Deutschland, in dem der Kampf am leidenschaftlichsten und innigsten getobt hatte, war als ein erschöpftes und halb vernichtetes Land zurückgeblieben, das für das folgende Jahrhundert zu kulturmaßgebendem Einfluß nicht die Kraft hatte. Zwar war hier wie überall das Bürgertum in breiter Masse für die nächste Zeit das Kulturferment geworden, aber es war ein verarmtes Bürgertum, das erst langsamer Erholung und Erstarkung nach den Prüfungen des 17. Jahrhunderts bedurfte, ehe es irgendwie produktiv zur Geltung gelangen konnte. Den Möglichkeiten zu einer bürgerlichen Kunst, für die eine Basis im Volksempfinden jetzt geschaffen war, fehlte es zur Gestaltung an Vermögen. Bis in das 19. Jahrhundert hinein war der Bürger in Deutschland infolge der Kriege und Wirren ein armer, mit der Notdurft des Lebens ringender Mann, sehr im Gegensatze zum holländischen Reichtum des 17. Jahrhunderts, nicht geeignet, der neuen bürgerlichen Malerei Aufgaben und Ziele zu stecken, die sie hätten entwickeln und sättigen können. So haftete der deutschen bürgerlichen Kunst des 18. Jahrhunderts ein Zug von Enge und Armut an, der nicht aus sich selbst zu überwinden war. Günstiger lagen die äußeren Verhältnisse in Frankreich. Aber auch hier mußten vorhandene Widersprüche zu einer in sich nicht ganz reinen Lösung künstlerischer Aufgaben führen. In den verschiedenen französischen Provinzen hatten allerhand Kämpfe gleichfalls mit dem Siege der bürgerlichen Kultur geendet. Die dadurch gültig gewordenen Einflüsse strömten nun nach dem Mittelpunkt, nach Paris, um hier die alten Kulturelemente noch in voller Geltung zu finden. Aus dem diktierenden Einfluß dieser alten Kulturelemente und aus dem Streben des selbstbewußter gewordenen Bürgertums entstand nun jene Kompromißkunst, die wir als das französische Rokoko bezeichnen und als im wesentlichen höfisch empfinden.

Unsere Schätzung dieser Kunst leidet unter solch falscher Einstellung. Wir vergessen immer, daß im 18. Jahrhundert die höfischen Elemente Europas in gar keiner Weise mehr etwa so Träger der Bildung waren wie im alten Italien. Selbst absolute Fürsten der Zeit



Abb. 83. François Boucher, Schulszene



Abb. 84. Antoine Watteau, Am Springbrunnen

konnten nicht mehr als ihren eignen Namen schreiben, die Beschäftigung mit Latein oder wissenschaftlich kulturellen Problemen galt im allgemeinen als den Stand entehrend, bestenfalls als Sonderlingsmanie. Alles, was im Rokoko kunstformend und kulturbildend auftrat, war letzten Grundes bürgerlicher Herkunft und bürgerlicher Kraft. Auch das Rokoko, selbst das französische, ist nichts anderes als eine Etappe auf dem Siegeszuge der bürgerlichen Malerei. Die debauche des höfischen Lebens gibt diesem Siegeszuge als Auftraggeber an Stelle der alten Kirche viel von dem Glanz, der Anmut und der Grazie einer degenerierenden Lebensvornehmheit. Die niederländische Bauernmalerei wandelt sich in das Schäferspiel des 18. Jahrhunderts, das in seinen glänzenden Vertretern nicht weniger Malerei um der Malerei willen ist, für die das Thema nur den Vorwand bildet. Kompromisse werden nicht ohne Schwächungen geschlossen, so auch dieser nicht. Aber wichtiger als die Schwächung erscheint unter allgemeinen Gesichtspunkten der Gewinn. Indem sich die höfischen Kreise als Götter und Göttinnen in den gemalten Olymp versetzen ließen, entzogen sie der alten religiösen Malerei den letzten Ernst und die letzte schöpferische Kraft. Die Maler selbst stammten weder aus diesen Kreisen noch waren sie innerlich mit ihnen verbunden. Sie kamen aus dem aufwärtsstrebenden Bürgertum her, waren mit den bürgerlichen Ideen der Enzyklopädisten gesättigt, und während sie die alte Gesellschaft malten, betätigten sie in Wirklichkeit bereits die Kraft der neuen. Sind sie mit den Themen ihrer Malerei auch gewiß nicht so verwachsen wie die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, so sind sie es doch ganz genau so mit ihrer Malerei. Der neue Zug der bürgerlichen Kunst zur Gleichgültigkeit gegen das Thema und zur höchsten Anteilnahme an der Malerei selbst erfuhr gerade durch die französische Rokokomalerei trotz aller Kompromisse und daraus folgenden Schwächen eine neue Bestätigung.

Direkte Fortsetzung der bürgerlichen Malerei Hollands hat allerdings nur das zweite Land zu bringen vermocht, in dem das Bürgertum unbestrittner Sieger blieb: England. Nur die englische bürgerliche Malerei ist Hollands vollbewußte Nachfolgerin. Die Tragik der Entwicklung wollte es, daß diese Nachfolgerschaft an ein Land fiel, dessen selbständige künstlerische Kraft zunächst gering war und sich erst all-

mählich zu eigner Leistung entwickeln sollte. So ist das englische Genrebild dem niederländischen in keiner Weise ebenbürtig geworden. Es bedurfte einer außerhalb der sinnlichen Anschauung liegenden Beimischung, um eignen Charakter zu gewinnen: der Moral, und zwar oft der sehr insular beengten Moral. Diese Enge hat es im ganzen weit unter dem Niveau dessen gehalten, was die französische bürgerliche Malerei trotz ihres Kompromisses mit den höfischen Bestellern zu erreichen vermochte. Die große, auf dem höchsten Grad der Weltkunst wandelnde Periode des bürgerlichen Bildes erschöpfte sich unter dem Einflusse der Umstände schließlich doch mit dem 17. Jahrhunderte Hollands, und erst im 19. Jahrhundert, langsam anwachsend, in der zweiten Hälfte siegreich, erlebte die bürgerliche Malerei wiederum eine ebenbürtige Spätblüte, die denn auch vielleicht ihr Schwanenlied gewesen ist.

Frankreich befand sich in einer eigentümlichen Lage, als ihm die Entwickelung der Ereignisse die lange umworbene politische Vorherrschaft in der Welt in die Hände spielte. Mehr als irgendein anderes Land hatte es in Paris einen kulturellen und politischen Mittelpunkt, und hier war auch bereits im 17. Jahrhundert nach italienischem Muster eine Akademie gegründet worden, die eine Reinigung des italienischen Stils und seine Verbindung mit den lebhafteren Elementen der französischen Natur suchte. Aber diese Zentralisation der Kunst in Paris blieb niemals, auch im 18. Jahrhundert nicht, ohne heftige Opposition Frankreichs selbst. Paris ist zwar Frankreichs Zentrum und seine internationale Repräsentation, doch kann der Kenner französischer Provinzen auch heute noch sehr lebhaft bezweifeln, daß es wirklich die Zusammenballung einer gesamten französischen Kultur bedeutet. Immer wieder haben die Künstler versucht, sich von Paris unabhängig zu machen und Provinzkulturen zu ihrem Rechte zu verhelfen, wie denn schon Callot großen Wert darauf legte, daß er ein Lothringer sei und sich in seinem Geburtsort Nancy begraben ließ. Aber da in Paris die Geldader des Landes schlug und der Weg zu ihr über die Akademie führte, waren alle solche Bestrebungen letzten Endes zum Scheitern verurteilt. Es entstand im 18. Jahrhundert eine französische Kunst von Paris, bei der man aber nicht vergessen darf, daß fast alle ihre Väter von außen her kamen. Jacob van



Abb. 85. Jean Baptiste Joseph Pater, Harlekin und Pierrot



Abb. 86. Nicolaus Lancret, Tanz im Freien

Loo, der Holländer, kam aus Amsterdam, Antoine Watteau stammte aus Valençiennes und hing nicht so sehr mit der Kunst der Pariser Akademie zusammen, wie mit der von Rubens und Teniers, Fragonard ist geborener Provençale. Allerdings sind andererseits Lemoine, Boucher und Chardin geborene Pariser. Aber seit Franz I. die italienische Renaissance nach Frankreich herüberzuziehen versucht hatte, hatten hier fremde Kräfte wie Primaticcio die Gesetze für das festgelegt, was den eigentlichen Stil der Pariser Akademie ausmachte. Wollen wir die wirkliche Quelle für die Hellmalerei Bouchers finden, das Leichtflüssige und Oberflächliche seiner Art, so müssen wir bis auf die Schüler Lionardos zurückgehen. Die Wiege des französischen Rokoko hat eben in Mailand gestanden.

Als das französische Königtum, eine eigentümliche Verbindung von Papst und Kaiser, im späten 17. und dann im 18. Jahrhundert die Kunst zu seiner Repräsentation durch enge Verbindung mit der Akademie an sich heranzog, war die Lage immerhin merkwürdig geworden. Seit der Entwicklung Frankreichs zum autokratischen Weltstaat, hatte umgekehrt die Kunst vom italienischen Stil weg eine absolute Entwickelung zur bürgerlichen Malerei durchgemacht, der sich Frankreich, wie wir schon aus dem einsamen Beispiel der Brüder Lenain sahen, nicht anschließen konnte. Nur in der südniederländischen Form bot diese Malerei der französischen autokratischen Kultur Möglichkeiten zu paktieren. Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts ist eine derartige Kompromißmalerei. Die Pariser Hofkultur vermochte der neuen bürgerlichen Malerei ebenso wenig neue innere Aufgaben zu stellen, wie sie imstande war, das Rad der Entwickelung rückwärts zu drehen. Sie vermochte ihr nur reiche äußere Aufgaben zu stellen, ohne ihren inneren bürgerlichen Charakter doch ausscheiden zu können, mit anderen Worten, sie konnte die bürgerliche Malerei nicht im Wesen ändern, sondern nur in der äußeren Form, sie vermochte keine neue Malerei zu erzeugen, sondern nur eine bereits vorhandene, ihr eigentlich wesensfremde Malerei zur Dekoration ausbilden. Was die Malerei hierbei an innerer Wahrheit verlor, mußte sie an äußerem Glanze und an Beherrschung der technischen Mittel gewinnen, sie war ein Bürger, der in einem kostbarem Kostüm zu einem Maskenfeste geht. Er kann glänzend aussehen, aber die Bürgerlichkeit

seiner Bewegungen wird ihn immer wieder verraten. Schon in Boucher lebte genau derselbe Bürger, der sich dann in Greuze durch die affektierteste Sentimentalität für die lange Zurückhaltung rächte.

Nicht nur die Hochblüte des Kunstgewerbes jener Zeit, nein auch das ausgesprochene Kunstgewerbliche, das die ganze Masse ihrer Malerei hat, erklären sich aus diesem innerlichen Unbeteiligtsein des Bürgers auf dem Maskenball. Nicht umsonst gipfelte die französische Kultur des 18. Jahrhunderts im Theater. Die Theaterdekoration hatte den größten Einfluß auf die ganze Malerei, nicht das Leben. Von Gillot, dem genialen Theaterdekorateur, dem Lehrer Watteaus, weiß man nur, daß seine Staffeleibilder schlecht gewesen sein sollen, und Watteau kam auf diese Weise selbst von der Kulisse her, die er allerdings, das kranke und mißmutige verträumte Genie, zu einem wie Leben erscheinenden Elysium erweiterte, freilich zu einem Elysium, das wir heute vielleicht ein wenig zu überschätzen geneigt sind. Schon Poussin und Claude Lorrain hatten davon etwas, ihre Mischung von akademischer Formel und zartem Naturgefühl schuf die Bühne, auf der sich das ganze Theater abspielen konnte. Der südniederländische Einfluß auf die französische Malerei ging bezeichnenderweise nicht von den großen Meistern, sondern von den Manieristen, von Lairesse und seiner Schule aus, die mit der neugewonnenen Malkultur vergeblich die abgestorbenen italienischen Ideale zu scheinbarem Leben zu galvanisieren versuchten. Jacob van Loo gehörte zu ihnen. Er war der Stammvater einer im ganzen 18. Jahrhundert Frankreich als Maler des Königs beherrschenden Familie, und man kann die Themen, die er anschlägt, und die Art seiner Kompositionen trotz aller Reaktion durch die ganze höfische französische Kunst weiter verfolgen. Direkt von den Genrebildern der van Loos etwa stammten die farbenhellen, gewandten und flüssigeren Genrebilder des jüngeren de Troy, die in der Anmut ihres Vortrags und der Leere ihres Gehalts typisch für die meisten Genremaler Frankreichs im 18. Jahrhundert sind. Bedeutender als der Holländer wirkt der andere Vater der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts, der Pariser François Lemoine. Freilich stammen von ihm die hellen, oft allzuhellen und zarten Farben, die sich dann später bei seinen Schülern zur Manie steigern sollten, aber ebenso deutlich ist auch bei ihm ein Stre-



Abb. 87. Jean Honoré Fragonard, Musikstunde



Abb. 88. Jean Baptiste Siméon Chardin, In der Waschküche

ben, sich an das natürliche Modell zu halten und dabei doch zu einem edlen Stil zu gelangen, Vorzüge, die denn auch der ganzen oft höchst ungerecht beurteilten Schule nicht völlig verloren gehen sollten. Das trifft z. B. durchaus auf Boucher zu. Zweifelsohne ging bei Boucher wie überhaupt bei der Malerei dieser Zeit die Errungenschaft Hollands, die individuelle Charakteristik, wieder verloren und dafür wurde gleichgültige Typenbildung im Dienst der dekorativen Aufgabe angestrebt. Boucher malte alle Themen mit gleicher Interesselosigkeit, aber die malerischen Qualitäten seiner Arbeiten, die Beherrschung der Form und das künstlerische Gefühl für diese Form, sowie ein oft leidenschaftlicher Genuß am Farbigen sind derartig bedeutend, daß man ihn entgegen allen Vorurteilen einen großen Maler nennen muß. Er ist kein starker Künstler wie Rubens, aber er ist ein feiner Künstler, wie seine ganze Zeit nicht stark, sondern fein war. Auch in der Idealisierung, die bei ihm so weit ging, bricht immer wieder durch, daß er eigentlich ein bürgerlicher Maler ist, und daß er letzten Endes Gesicht, Körper, sowie die ganze Handlung mit den Augen eines bürgerlichen Menschen sieht. Selbst seine Götter und Göttinnen stammen trotz ihrer Porträtähnlichkeiten mehr aus einem Pariser Vorort als vom Hofe. Und die heute noch lebendigsten Werke seiner Hand sind diejenigen, in welchen er das Leben der Kreise schildert, aus denen er eigentlich herkommt. Betrachtet man einen in Deutschland heimisch gewordenen Maler seines Kreises wie Antoine Pesne, so wird die bürgerliche Grundnatur dieser Malerei durch alle höfischen Hüllen hindurch noch auffälliger. . . .

Zweifelsohne ist der größte Maler, den Frankreich im 18. Jahrhundert hatte, der Maler, der Stil und Sprache dieser ganzen Kunst maßgebend beeinflußte, Antoine Watteau. Keiner ist so typisch wie er für diese ganze Zeit, die auf der einen Seite vor Sehnsucht nach der Natur verging und auf der anderen Seite die nun einmal freigewordene Sinnlichkeit mit allen Idealen vergangener großer Kunst zu einer Art Edelmenschentum läutern wollte. Dieser wundervolle Maler, einer der größten Farbenzauberer aller Zeiten, scheint den Venezianern ihre Farben abgelauscht zu haben und ist auf der anderen Seite doch wiederum das Kind einer das Leben sehr real ansehenden und ergreifenden Zeit, der Nachkomme, wenn auch gewiß der effeminierte Nachkomme des Ru-

bens. Sicher hat die Gesellschaft, die Watteau in seinen Genrebildern malte, diese galante Gesellschaft mit ihrer veredelten Sinnlichkeit und ihrem natursüchtigen Schäfertume, niemals und nirgends existiert. Aber ebenso sicher malte Watteau das, was der Gesellschaft seiner Zeit als Ideal ihres Lebens vorschwebte. Wieviel in ihm Theater ist, erwähnten wir schon. Aber daneben kann auch unmöglich verschwinden, wieviel in ihm Natur ist. Die schönsten Landschaften seit Rubens stammen von Watteau. Seine idealen Typen, seine ganze Theaterwelt gehen auf die sorgfältigsten, mit eindringlichster Charakteristik verbundenen Naturstudien zurück. Watteau wollte, darin nicht unähnlich den größten niederländischen Meistern, eine durch die Kunst veredelte Natur schaffen, aber dazu mußten die Fundamente in einer Zeit fehlen, die in ihrem Leben eine stark entartete Natur war. Die Goncourts haben Watteau einmal den eigentlichen Dichter des 18. Jahrhunderts genannt und damit richtig die lyrische Unwirklichkeit seiner Wirklichkeitsmalerei charakterisiert. Je mehr bei seinen Nachfolgern die Größe seiner Kunst durch platte Routine ersetzt wurde, desto stärker mußte auch hinter der Lyrik die ganz gewöhnliche Sinnlichkeit hervorbrechen. Noch Lancret und Pater, schwächer als der große Meister und in sehr unselbständiger Weise von ihm abhängig, bewahrten die köstlichen Reize seines Sittenbildes. Später wurde es, vor allem bei Baudouin, zu einer Absage an alle idealisierenden Zutaten, zur reinen Genreschilderung eines Lebens, das sich lediglich um das Liebesabenteuer drehte und eigentlich in dessen Drum und Dran mehr Reiz erblickte, als in dem natürlichen Erlebnis. Letzten Endes ist Baudouin nicht unsittlicher als Jan Steen, er ist bloß künstlicher und unnatürlicher, weil seine ganze Zeit künstlicher und unnatürlicher ist. Nicht die Sittlichkeit eines Malers bestimmt die Qualität seiner Arbeit, sondern seine Kunst, und das moralische englische Genrebild hat die Höhe der französischen Sittenschilderung qualitativ niemals zu erreichen vermocht. Ja, man kommt schließlich zu der Erkenntnis, daß die galante französische Malerei des 18. Jahrhunderts im Grunde genommen sogar eine viel ausgesprochenere Wirklichkeitsmalerei ist als das englische Sittenbild, eben weil sie den allgemeinen Geist ihres Volkes gestaltete, auf einer anderen Stufe und doch im Wesen nicht anders, als es das Niederländertum tat. Der seelische Aspekt ist ein



Abb. 89. Jean Baptiste Greuze, Der sterbende Großvater



Abb. 90. Jean Baptiste Greuze, Die Verlobung auf dem Lande

anderer, die künstlerische Kraft ist darum durchaus nicht in eine unkünstlerische verkehrt worden. Nachdem das Bürgertum malerisch sich selbst gefunden hatte, versuchte es sich gewissermaßen auch selbst zu idealisieren.

Das wird deutlich durch einige allgemeine Gesichtspunkte, die nur sehr indirekt mit dem Thema dieses Buches zu tun haben. Man kann nämlich das 18. Jahrhundert mit viel weniger Recht das große Jahrhundert des Genrebildes nennen — das kam ja dem 17. Jahrhundert zu — als das große Jahrhundert des Bildnisses. Die Bildnismalerei steht im 18. Jahrhundert auf einer keinem anderen Jahrhunderte eigentümlichen Höhe, sie ist die eigentliche Kunst des Jahrhunderts. In ihr hält sich die bürgerliche Charakterisierungskunst für die typisierenden und dekorativen Elemente schadlos, die der höfische Besteller dem Sittenbilde aufzwang. Und von der Bildnismalerei, die im 18. Jahrhundert mitunter von grausamer Schärfe sein konnte (man denke an Latour), ging auf die Sittenmalerei eine Erkenntnis des wirklichen strömenden Lebens über, die es vor endgültiger Sterilität behütete. Immer wieder bricht durch die galanten Themen die eigentlich bürgerliche Natur der Künstler mit Schilderungen durch, die ihm geradezu widersprechen, ja nicht selten steht die niederländisch natürliche Skizze in einem pikanten Gegensatze zu dem ausgeführten akademisch glatten Bilde. Um die Mitte des Jahrhunderts herum siegte der bürgerliche Bildnisstil allmählich und konsequent über den mythologisch höfischen: die Maler fingen ohne Rücksicht auf ihre Besteller immer offenherziger an so zu malen, wie Rousseau schrieb.

Der typische Meister dieses Übergangs war Fragonard. Man hat in ihm lange den galantesten der galanten Maler gesehen und darüber, vielleicht auch um der nicht genügenden allgemeinen Kenntnis seines Schaffens willen, kaum bemerkt, daß die höfische Galanterie in seiner Arbeit nur einen bescheidenen Platz einnimmt, daß er selbst in galanten Szenen die Typen vollkommen verbürgerlicht, und daß seine Liebe überhaupt der Schilderung bürgerlichen und bäuerlichen Lebens, gewiß mit Anmut aber nicht gegen die Natur, in höchstem Grade gehörte. Nicht umsonst bekannte sich der alte Frago mit Begeisterung zur Revolution, seine Malerei hatte eine solche Revolution schon in sich getragen. Die

natürliche Landschaft in Verbindung mit einer groß gesehenen Architektur spielt in seiner an Solimena und der Technik Neapels geschulten Malerei eine von Atmosphäre und lebendigem Duft erfüllte Rolle, die nichts mehr mit der Theaterkulisse zu tun hatte. Die Gesichter hörten wieder auf typisch und gleichgültig behandelt zu sein, sie sowie der Körper dienten einer weitgehenden Charakteristik.

Neben Fragonard steht der ganz anders geartete Chardin, der den letzten Rest des höfischen Stils vernichtete und für Frankreich ein rein bürgerliches Alltagsbild schuf. Wie Fragonard von Italien kam, so kam Chardin von Holland. Ursprünglich Stillebenmaler und als solcher ein reiner Schüler der Niederländer, ging er allmählich vollständig zu Schilderungen des Pariser Bürgerlebens und nicht zum wenigsten der Pariser Kinder über.

Die große Farbenschönheit seiner Bilder beruht, wie die des Terborch beispielsweise, vor allem auf der Erzielung eines feinen und harmonischen Gesamttones, innerhalb desselben aber auf der delikatesten Ausmodellierung der Einzelheiten. Kein zweiter französischer Maler vermochte gleich ihm — in der Wiedergabe der Stoffe war ihm Fragonard überlegen — die Töne eines Gesichtes mit so frappanter Naturtreue zusammenzustimmen, vielleicht war er der Erste, der hierin wieder Frans Hals näher kam. Wie die großen niederländischen Tonmaler des Alltags, liebte auch Chardin die möglichste Schlichtheit und Ruhe der von ihm gewählten bürgerlichen Vorgänge. Ein direkter Schüler von ihm war der von der Akademie herkommende Jeaurat, der das Sittenbild Chardins gewissermaßen zu vergesellschaftlichen suchte, viel von der Anmut seiner Farbe übernahm, aber andererseits auch viel glatter und kühler wirkt. Auch dem jüngeren Drouais begegnet man häufiger auf ähnlichen Wegen. Le Prince versuchte eine Verbindung von Fragonard und Chardin. Lepicié ist gleichfalls ein schlichter sympathischer und sorgfältiger Schilderer des bürgerlichen Lebens.

Neben diesen großen Meistern der bürgerlichen Malerei Frankreichs entwickelte sich in sehr ansehnlicher Breite und mit dem größten internationalen Einflusse eine sehr bedeutende genreartige Illustrationskunst, die in diesem Zusammenhange unmöglich übergangen werden darf. Nach dem Bildnis ist das illustrierte Buch die charakteristische Kunstleistung



Abb. 91. E. Aubry, Die Verhaftung



Abb. 92. Giovanni Battista Tiepols, Nach dem Bade



Abb. 93. Giovanni Battista Tiepolo, Der feierliche Empfang



Abb. 94. Francesco Guardi, Fest auf dem Canal grande

des 18. Jahrhunderts. Es gab beinahe nur illustrierte Bücher, einzelne Schriftsteller wie Dorat wurden geradezu deswegen verspottet, daß sie den großen Absatz ihrer Bücher weniger ihren eigenen Leistungen als denen ihrer Illustratoren verdankten. Die französische Buchillustration des 18. Jahrhunderts ist, der Neigung der Literatur entsprechend, in der Hauptsache eine mit größter Anmut und höchstem technischem Raffinement durchgeführte galante Illustration. Der Kupferstich gelangte mit ihr auf den Gipfel seiner Vollendung. Gravelot, Moreau, Lafrensen, Freudenberg, Eisen sind die Meister des gestochenen galanten Sittenbildes. Bei aller Leichtigkeit der Lebensauffassung fehlt es doch auch bereits dieser anmutigen Kunst nicht an Augenblicken bürgerlicher Selbstbesinnung und bürgerlicher Anklage. Doch blieb immerhin die bürgerliche Illustrationskunst in viel höherem Grade eine Luxusangelegenheit als die bürgerliche Malerei.

War in Fragonard und Chardin das französische Bürgertum schließlich den Weg zur Selbstbesinnung und zu einem energischen Selbstbewußtsein gegangen, das den eigenen schlichten Alltag mit seinem Erlebnis dem höfischen Leben als gleichwertig, wenn nicht überlegen gegenüberstellte, so konnte bei der ganzen Anlage französischen Temperamentes der Augenblick nicht ausbleiben, in dem die einfache bürgerliche Alltagsschilderung in Sentimentalität und Anklage umschlug. Die Literatur der Enzyklopädisten mußte hierzu das ihrige tun, vor allem der sich mit ethischen Forderungen in die Kunstästhetik mischende Diderot. Den entscheidenden, die französische Malerei des 18. Jahrhunderts folgerichtig in sich selbst vernichtenden Schritt tat Jean Baptiste Greuze. Seine Absichten waren die bedeutendsten und schon darum von den verderblichsten Folgen für diese zarte und empfindliche Kunst. Er wollte eine Art malender Rousseau sein, der Verderbtheit der höheren Stände im Bilde die höhere Sittlichkeit, die stärkere Natürlichkeit der Leiden und Freuden des Bürgertums gegenüberstellen. Fragonard war ihm zu lasch, Chardin war ihm zu objektiv sachlich. In scheinbar leidenschaftlich bewegter Handlung brach bei ihm das bürgerliche Gefühlsleben durch. Aber diesem Durchbruch fehlte durchaus das natürliche Gefestigtsein eines ethisch groß angelegten Volkstums. So wurde der bürgerliche Moralprediger Greuze zu einer seltsam verlogenen Mischung der eigentlichen

bürgerlichen Gefühlselemente und der Süßlichkeit der Boucherschule. Seine bürgerliche Gefühlswelt ist verlogenes Pathos, Komödie, nicht weniger Kulisse als die Kulisse des höfischen Sittenbildes. Nur bereits sehr viel schwächere und charakterlose Malerei. Der rührende Augenaufschlag seiner Mädchen ist Koketterie, die scheinbar leidenschaftliche Handlung seiner Szenen atmet die Kälte vernünftiger Regie. Diderot sah in ihm einen neuen Aufschwung, in Wirklichkeit war er Ende und Zusammenbruch. Als die Revolution den alten Frago ehrte, von dem alten Greuze aber nichts wissen wollte, bewies sie mehr ästhetisches Vermögen als seine Verherrlicher. Mit Greuze versank die bürgerliche Malerei Frankreichs in der Lüge und wurde zur Überwindung reif.

Die italienische Malerei im 18. Jahrhundert, die Malerei jenes Landes, das eine ganze Kunstentwicklung beherrscht hatte, um dann im 17. Jahrhundert zögernd und widerwillig zurückzutreten, zeigt deutlicher als die Malerei irgendeines anderen Landes, in welchem Grade zwei Seelen in der Brust dieser Zeit wohnen. Die eine Seele träumt von der Größe der Vergangenheit und der Machtfülle ihrer Kunst, ohne indessen die innerliche Kraft zu besitzen, die nur aus nicht mehr vorhandenen seelischen Vorbedingungen ihre Nahrung ziehen könnte. Die andere Seele ist die neue bürgerliche Seele, aber ohne den derben nordischen Wirklichkeitssinn, mehr selbst gerührt als an andere rührend, bei jedem Gefühl leicht in weichlicher Rührung über die Schönheit dieses Gefühls zerfließend. Es ist mehr Kopfgefühl als Herzgefühl. Der Deutsche Tischbein, der Goethe-Tischbein erzählt in seinen Lebenserinnerungen sehr hübsch von dem berühmtesten römischen Maler der Zeit, von Pompeo Battoni, in dem Winckelmann und Mengs den großen Erneuerer der Malerei sahen, der aber in Wirklichkeit nur ein manirierter Raffaelit von einer an Greuze erinnernden süßlichen Sentimentalität war. Wenn Battoni, der sich im übrigen wie die ganze zeitgenössische italienische Malerei von dem Einflusse des französischen Rokoko nicht frei halten konnte, ein Gemälde bis auf seinen Höhepunkt gefördert hatte, war er so gerührt und erschüttert, daß er in Tränen ausbrach und nicht weiter malen konnte. So tief ergriff ihn die Schönheit der eigenen Gefühle. Weder von Raffael noch von Tizian, weder von Hals noch von Rembrandt



Abb. 95. Giovanni Battista Tiepolo, Maskenscherz



Abb. 96. Pietro Rotari, Weinendes Mädchen

wird erzählt, daß sie geweint hätten. Sie malten. Daß die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts ihre eigenen Gefühle mehr bestaunte als daß sie malte, war für sie charakteristisch.

Dieser sentimentale Zug ist aber ebenso ein Zeichen kleinlicher Empfindung wie wirklicher Kälte. Die italienische Malerei ging genau wie die französische einerseits zur kühlen Dekorationskunst großen Stils über, andererseits, wenn auch ihrer ganzen Art nach in viel geringerem Grade, zur Wirklichkeitsmalerei. Beides verband sich oft, sowohl in der neapolitanischen Schule, die in Solimena noch einmal ein ganz großes, wenn auch leichtfertiges malerisches Talent hervorbringen sollte, wie in der venezianischen Schule, die in Tiepolo eine wundervolle Spätblüte trieb. Der alte Mäzen und Besteller, die katholische Kirche, trat schon aus materiellen Gründen immer mehr in den Hintergrund, viel Kundschaft kam aus fremden Ländern mit besonderen Wünschen und Einflüssen. Auf der anderen Seite war Italien noch immer für die Welt das große Kunstland, nach dem nicht nur die Kunstfreunde, sondern auch die lernenden Maler zogen, und das seinerseits wiederum seine im eigenen Lande nicht mehr genügend beschäftigten Künstler in die kunstärmeren Länder wie Deutschland exportierte. Es kam bald soweit, daß Fremde in Italien die eigentlichen italienischen Kunstprinzipien — man denke an Raffael Mengs — viel konservativer vertraten als die Italiener selbst. So entstand im Anschluß an niederländische Gäste und sicher im Hinblick auf ausländische Bedürfnisse eine italienische Landschafts- und Architekturmalerei, die mit diesen der Wirklichkeit entnommenen Hintergründen in oft sehr malerischer Weise Szenen des wirklichen Lebens zusammenschloß. In Rom war es von Architekturmalern Pannini, der mit geistreicher Farbengebung das Volksleben zwischen den Ruinen schilderte, in Florenz wußte der vielgereiste Landschafter Zuccarelli aus dem Alltag wie aus der Gesellschaft seiner Zeit anmutige, wenn auch nicht besonders überragende Dekorationen zu erzeugen. In Venedig war Tiepolos Lehrer Piazzetta ein bedeutender Kolorist, der mit ernstem Studium direkten Anschluß an die Natur suchte, Licht und Schatten wirkungsvoll behandelte, aber kaum über den guten Willen zu tieferer Charakteristik vordrang. Auch sein größerer Schüler Giovanni Battista Tiepolo, vielleicht in noch höherer Weise der Nach-

folger Paul Veroneses, war mehr ein großartiger und bewunderungswürdiger Dekorateur als ein aus Tiefstem gestaltender Meister. Doch findet sich in seinem Werke Herrliches wie bei keinem zweiten italienischen Maler seiner Zeit, und seine Staffeleibilder, in denen er sich der Wirklichkeit mehr annäherte, übertreffen nicht nur an farbiger Pracht sondern auch an innerlicher Charakteristik die ganze italienische Malerei des 18. Jahrhunderts. Die eigentlichen Genremaler Italiens in dieser Zeit indessen waren Nogari, Longhi und Graf Pietro Rotari. Nogari war charakteristischerweise viel mehr ein Rembrandtnachahmer als ein national italienischer Maler. Im Augenblicke, wo er den niederländischen Stil einmal zu verlassen sucht, wird er unerträglich. Wirklich das Alltagsleben seiner Zeit hingegen schilderte der ersichtlich von Callot und seiner französischen Schule beeinflußte Humorist Longhi, dessen Arbeiten Leichtigkeit und anmutige Frische des Tons, sowie eine glückliche Anteilnahme an dem lebhaften Treiben Venedigs besitzen, ohne solche indessen mit besonderer malerischer Originalität zu verbinden. Der vielgereiste Rotari hinwiederum, der sich teils durch Andrea del Sarto, teils durch Solimena kompositionell beeinflussen ließ, ist ein glatter und kalter, ganz sentimentalischer Künstler, bei dem das Schielen nach dem Beifall seiner Käufer unangenehm auffällt. Liest man alte Künstlerlexika, so ist die Begeisterung recht charakteristisch, mit der gerade seine kalten und hölzernen Dekorationen als des Raffael würdig bewundert wurden, während in Wahrheit nur seine Genrebilder durch den Geschmack ihrer Farben und die Geschlossenheit ihrer Erzählung noch erträglich sind. Sehr an Nogari erinnert der Fra Vittore Ghislandi aus Bergamo, der beste aller dieser Meister, warm im Ton, natürlich und lebendig in seiner Schilderung, genremäßig selbst in seinen Bildnissen, die sich mitunter neben guten Niederländern sehen lassen können.

In gewissen Sinne wären auch die großen klassischen Vedutenmaler Venedigs, die Canaletto, unter den Genremalern zu nennen. Ihre schönen und geistvollen Städteansichten sind mit einer Staffage erfüllt, die das Alltagsleben und die Feste der Italiener lebendig und mit sorgfältiger Anteilnahme schildert. Am feinsten und poetischsten wirkt auf uns heute hier der Canalettoschüler Guardi mit seinen kleinformatigen und gra-



Abb. 97. Cornelis Troost, Lustspielszene



Abb. 98. Francisco José de Goya, Kinder aufeinander reitend

ziösen Darstellungen, deren malerische Freude ein rechtes Seitenstück zum Tone des französischen Rokoko bildet.

Im Ganzen ging die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts aber vom großen Stile direkt in eine etwas aufgetragene Sentimentalität über.

Die Hauptländer der bürgerlichen Malerei im 17. Jahrhundert, die Niederlande, zeigten im 18. Jahrhundert eigentlich das Bild vollkommener Erschöpfung. In Belgien blühte eine sorgfältige Teniersschule, die nichts weiter wollte, als kleine Schilderungen des Alltags in engstem Anschluß an ihren Meister anständig durchzuführen. Ihre Hauptvertreter fand sie in der Familie Horemans. Die Schlachtenmalerei ging mehr in die Breite als in die Qualität. Neue Spuren zeigten sich nirgends.

Auch die nördlichen Niederlande waren allmählich ganz in die akademische Schule hineingeraten. Julius Quinckhardt, aus einer deutschen Malerfamilie, schuf freundliche und kühle Sittenbilder. Bedeutender war Cornelius Troost, letzten Endes eigentlich der einzige hervorragende Maler, den Holland im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat. Man hat ihn mit Hogarth verglichen, aber seine humoristisch anteilnehmende Art, seine helle und leichte Malerei mit ihrer Neigung zu Pastell und Wasserfarbe haben wenig mit den Moralpredigten des großen Engländers gemein. Seine Satire ist viel freundlicher und ermangelt bei aller gelungenen Charakteristik doch jeder Schärfe. Er ist der letzte Erbe und ein nicht unwürdiger Erbe der großen bürgerlichen Malerei Hollands, als Sohn eines Weinwirts stand er mit ganzem Herzen mitten in dem Leben, das er schilderte, als Sohn einer Zeit, die kritisch denken gelernt hatte und die an sich harmlose holländische Komödie gebar, konnte er das, was er liebte, nicht ohne Satire betrachten. So entstand eine amüsante Mischung aus Wirklichkeit und Wirklichkeitskritik, die einen freundlichen, künstlerisch wertvollen Schlußpunkt hinter einer der größten Epochen der Malerei, hinter der größten Epoche der bürgerlichen Malerei überhaupt, bildet.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß die holländische Malerei des späten 18. Jahrhunderts die einmal erworbene Geschicklichkeit im großen

ganzen dazu benutzte, die Bilder berühmter Meister des 17. Jahrhunderts unglaublich getreu zu fälschen und falsch zu signieren. Strij und die Familie Kobell erwarben sich auf diesem Gebiete einen wohlverdienten Ruf.

Auch das Land, das sich im 17. Jahrhundert einen eigenen Monumentaltyp des bürgerlichen Bildes geschaffen hatte, nämlich Spanien, erzeugte im 18. Jahrhundert nur einen großen bürgerlichen Maler, dafür aber eine genial schöpferische Persönlichkeit: Francesco Goya. Streng genommen gehörte er an den Schluß dieses Kapitels, noch hinter die Engländer, denn er ist der modernste aller Maler des 18. Jahrhunderts und der Impressionismus beruft sich auf ihn als seinen Ahnen.

Ganz ging der spanischen Malerei seit Velasquez überhaupt nicht mehr der Zusammenhang mit der Wirklichkeit des Tages verloren. Trotz ihrer massenhaften, vielfach nüchtern fabrikationsmäßigen Madonnen- und Heiligenmalerei, behielt sie einen volkstümlichen Zug, dessen Intimitäten für manche allzu kalte Ekstase entschädigen. Bereits im 17. Jahrhundert — wohl so um 1670 herum — malte ein sonst nicht immer durchaus erfreulicher Madonnenmaler, Josef Antolinez, jenes, in seiner menschlichen Auffassung und in seiner pastosen Technik von Velasquez abhängige, Werk „Der arme Maler", das uns heute wie eine direkte Verbindung zwischen Velasquez und Goya anmutet. Aber Goya selbst war doch der erste rein bürgerliche Maler Spaniens. Ein vollkommen malerisch sehender unerschrockener Realist, voll ungestümer und ungebändigter Lebenskraft, mit der Molleta des Stierkämpfers ebenso vertraut wie mit dem Pinsel, ging er nach Italien, ohne sich durchaus in seiner Natur wandeln zu lassen, wurde schließlich der vielleicht eigentümlichste spanische Hofmaler aller Zeiten und zog sich noch spät — er erreichte ein Goethesches Alter und lebte bis ins 19. Jahrhundert hinein — aus Furcht vor der Inquisition nach Südfrankreich zurück.

Goya stellt den entschiedensten Bruch mit der Vergangenheit dar, den die Kunstgeschichte kennt. Die holländische bürgerliche Malerei entstand aus natürlichen Bedingungen heraus. Nicht so die Goyas. Er kam in eine Zeit hinein, in der Spanien vom reinen Akademismus beherrscht wurde, Raffael Mengs gab die Richtung an und Goyas Schwager,



Abb. 99. Francisco José de Goya. Preisklettern



Abb. 100. Francisco José de Goya, Pilgerfahrt

der Hofmaler Bayeu, war ein Mann kältester akademischer Gesetze. Wie Frankreich die politische Revolution machte, so machte Goya die malerische. Von Hause aus leidenschaftlich religiös und sicher auch ein Gläubiger absoluten Königtums, wurde er aus grenzenlosem Wahrheitsfanatismus zu einem Brecher alter Tafeln und zu einem Schöpfer von neuen. Er kopierte Velasquez, und mit dem Einflusse dieses größten spanischen Malers einte sich der Einfluß des französischen Rokoko, wie er vor allem in seinen Entwürfen für die königlichen Teppiche zur Geltung kam. Aber das Genrebild Goyas unterscheidet sich bei aller äußeren Verwandtschaft bereits wesentlich vom französischen Rokoko. Es kennt kein Traumland, kein Eldorado Watteaus. Seine Landschaft ist der Wirklichkeit entnommen und von Luft erfüllt, die Gestalten in ihr haben die stärkeren Instinkte und die aufrauschende Lustigkeit des alltäglichen Lebens. Und Goya ging schnell weiter. Die Charakteristik wurde ihm alles, Häßlichkeit ebensoviel wert wie Schönheit. Die Malerei war ihm nur ein Weg zu dieser Charakteristik, nicht umsonst neigte er mit zunehmendem Alter immer mehr zur Monochromie. Breit und pastos, ohne Rücksicht auf Fertigkeit, sind die Bilder geradezu auf die Leinewand geworfen. Sobald die höchstmöglichste Kraft des Ausdrucks erreicht ist, ist für Goya die Aufgabe erledigt, und es läßt ihn gleichgültig, wie weit man seine Arbeit als ausgeführt empfinden mag oder nicht. Das Leben in all seiner Kraft und Häßlichkeit, in all seinen Leidenschaften und Handlungen, aber auch in all seinem Ethos wird in Goyas Werk Gestalt. Er ist Moralist wie Hogarth, aber er ist ein großartiger und wirklichkeitstreuer Realist. Er will das Leben durch sich selbst wirken lassen, aber er bedarf dazu nicht des Umwegs über die Anekdote, und obgleich er seinen graphischen Arbeiten Sentenzen beifügt, wären diese auch ohne die Sentenzen in gleicher Weise verständlich. Und in ihm bricht auch zum ersten Male jener neue Mystizismus durch, der Mystizismus der bürgerlichen Malerei, der eine ins Phantastische gesteigerte Wahrheitsliebe ist und unbewußt dort wieder anknüpft, wo eine gewisse Graphik der Dürer und Baldung Grien aufgehört hatte.

Als die neue französische Schule im 19. Jahrhunderte nach einem Lehrer suchte, fand sie Goya, und Manet begann sein Werk auf den Schultern des spanischen Meisters.

Hatte die französische Malerei des 18. Jahrhunderts den Vorzug, sich bei allen provinziellen Besonderheiten schließlich doch auf Paris konzentrieren und dadurch eine Einheitlichkeit der Entwicklung erreichen zu können, besaß sie bei allen Vorurteilen, die man gegen die höfische Kultur haben mag, doch jedenfalls im königlichen Hofe einen großzügigen Auftraggeber, so waren die deutschen Maler des 18. Jahrhunderts in einer sehr viel unglücklicheren Lage. Nach dem Dreißigjährigen Kriege war das Land in einer maßlosen Zersplitterung zurückgeblieben, kein anderer Europäer besaß so viele und so kleine Vaterländer wie der Deutsche. Aus der furchtbaren Verarmung und Zerstörung, die eine Folge der kriegerischen Wirren war, arbeitete sich der Deutsche nur sehr langsam wieder empor. Und wie in den Niederlanden eine äußerliche Scheidung eingetreten war, so in Deutschland zum mindesten eine geistige: das katholische und das protestantische Deutschland, auf der einen Seite Süden und Westen, auf der anderen Mitte und Norden trennten sich in ihrer kulturellen Entwicklung ziemlich scharf. Eines freilich blieb zum mindesten für das protestantische Deutschland, aber bis zu einem gewissen Grade auch für das katholische Deutschland als Ergebnis: der Wiederaufbau einer nationalen Kultur lag im 18. Jahrhundert nunmehr durchaus in den Händen des Bürgertums, dem sich die Fürsten, soweit sie daran Anteil nehmen wollten, kulturell doch mehr oder minder anpaßten.

Allerdings eher minder als mehr, denn bei allem Landesvatertum war der kulturelle Zusammenhang zwischen Hofwesen und Bürgertum in Deutschland unendlich geringer als in Frankreich. Damit schaltete ein Moment aus, das die Entwicklung stetiger und gleichmäßiger hätte gestalten können. Jeder der vielen deutschen Fürsten wollte zur Betäubung seiner politischen Machtlosigkeit aus seinem Hof ein kleines Versailles machen und gründete hierzu eine Akademie, aber nur in ganz seltenen Fällen, vielleicht nur in Dresden und Berlin, schlossen sich Hof und Bürgertum zu einer Art Gemeinschaftsarbeit zusammen. Im allgemeinen waren die großen deutschen Auftraggeber keine Gönner der Landsmannschaft, sie zogen französische und italienische, überhaupt ausländische Künstler vor, die bereits fertige Kulturfermente mitbrachten



Johann Gottfried von Schadow





Abb. 101. Tobias Querfurt, Die milde Gabe



Abb. 102. Daniel Chodowiecki, Putzmacherladen

und kein Experimentieren mehr nötig machten. Die meisten Akademien standen zunächst unter französischer Leitung, und die sachliche Entwicklung der deutschen Malerei fand wenig Gönner und Freunde.

Schon dadurch hat sich die deutsche Malerei im 18. Jahrhundert letzten Endes ausgesprochen bürgerlich entwickelt. Sie führt eine härtere, ungewandtere und naivere Sprache als die Kunst der anderen Länder, aber dieser Sprache lassen sich Natürlichkeit und vielfach auch sehr ernstes Wollen nicht abstreiten. Die Schwierigkeiten der äußeren Verhältnisse hemmten. Der Broterwerb der Maler war in den verarmten Ländern, deren einzigen Reichtum die Höfe darstellten, ein armseliger. Verhältnismäßig selten sind die Fälle, in denen ein Künstler in seinem Wohnort fest bleiben und arbeiten konnte. Die meisten deutschen Maler im 18. Jahrhundert waren Wandermaler, die ständig dem Broterwerb nachzogen, heute Firmenschilder, morgen Bildnisse, übermorgen in Kirchen und Schlössern malten und dabei vielfach, wie etwa der hochbegabte Süddeutsche Karl Anton Urlaub, jämmerlich zugrunde gingen. Selbst wenn sie schließlich als Kammerdiener irgendeines Fürsten eine feste Stelle fanden, war das meist nicht günstig für ihre im Grunde vollkommen bürgerlich angelegte Kunst. Es ging ihnen dann wie Matthieu in Schwerin: der Mensch überlebte, der Künstler starb allmählich.

So finden sich in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts eigentlich zwei bestimmende Momente: Kirchenbild und Schloßdekoration auf der einen Seite, auf der anderen Seite das bürgerliche Bildnis. Immerhin ist das Genrebild, die Darstellung des Alltagslebens, keineswegs so selten, wie man demnach annehmen sollte. Die Vitalität der deutschen Malerei gerade in dieser ihr materiell so ungünstigen Zeit war zu groß. Als günstiger Faktor kam hinzu, daß das niedergebrochene Bürgertum in den großen deutschen Städten allmählich auch materiell wieder erstarkte — man denke an Frankfurt oder an Hamburg —, damit an Selbstvertrauen und Ansprüchen gewann und die Künstler stützte, indem es von ihnen Darstellungen der eigenen Lebenssphäre verlangte. Freilich hatte auch das wieder seinen Nachteil: das Verschwinden der Werke bei den Bestellern, die geringe Öffentlichkeit der bürgerlichen Malerei Deutschlands, ihr Abgeschnittensein von der allgemeinen Kultur, die Unmöglichkeit eines einheitlichen Zusammenschlusses. Die Darstellung

des deutschen bürgerlichen Alltags geschah gewissermaßen anonym und ohne Hoffnung — mit wenigen Ausnahmen — auf breite Volkswirkung, abseits von den Akademien, kaum entstanden gleich wieder verschollen und erst ein Jahrhundert später durch Lokalpatriotismus und Jahrhundertausstellungen allmählich von neuem ans Licht gezogen. Aber sie geschah und läßt es nur bedauern, daß ihr Fleiß, ihre solide Tüchtigkeit und ihre geistige Atmosphäre nicht mehr Verständnis fanden. Selbst in der kirchlichen Malerei erlebt man die Überraschung, daß ein so farbenprächtiger und genialer Maler wie Januarius Zick, dem das Erlebnis Tiepolo die Laufbahn bestimmte, gerade in seinen kleinen seltenen Alltagsbildern malerisch am stärksten ist, und eine so außerordentliche Erscheinung wie der Königsberger Michael Willmans überrascht auf einmal durch eine Energie der Wirklichkeitsauffassung und eine konzentrierende Kraft der Darstellung, die nicht unvorteilhaft an die großen Niederländer des 17. Jahrhunderts erinnern. Mitten im Zentrum der Kirchenmalerei und des fremden Einflusses, in Österreich, treffen wir zugleich auf die Hochblüte der bürgerlichen Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Landschaft und das Stilleben entwickeln sich zu selbständiger Geltung. Aus Böhmen kommt der seltsame Prager Norbert Grund, ein typischer Genremaler kleinfiguriger Bilder, der Italien bereist hat und in Guardi seinen Meister fand, der aber auch ebenso sicher von Frankreich beeinflußt wurde und zu alledem offenbar von der holländischen Kunst viel lernte. Da er aber eine eigene Natur war, entstand aus diesen Einflüssen eine helle, wunderbar tonige, lebendige und leuchtende Darstellung des bürgerlichen Lebens, die ein eigentümliches und eigenartiges Rokoko in sich birgt. Nicht ganz so stark wirkt Johann Georg Platzer, der leicht in akademische Trockenheit hineingerät und sich ersichtlich dem Auftrag genüber unfrei fühlt, aber in seinen freien Momenten eine krause und launige Formen- und Farbenphantasie entwickelt, der nur andere Verhältnisse fehlten, um den Schuß Philisterium zu überwinden.

Derartig eigenstarken Begabungen gegenüber kann man heute einen der berühmtesten deutschen Maler des 18. Jahrhunderts, den sächsischen Hofmaler Chr. W. E. Dietrich nicht mehr so hoch einwerten, wie das seine Zeit tat. Der Zahl nach hat er sicher die meisten Genrebilder aller deutschen Künstler des 18. Jahrhunderts gemalt. Der Qualität



Abb. 103. J. G. Pforr, Aufbruch zur Falkenjagd



Abb. 104. J. G. Pforr, Pferdemarkt

nach war er mehr ein großer Virtuose als irgendwie ein Original. Wie geschickte Nachahmung im Deutschland des 18. Jahrhunderts überhaupt immer viel größere Bewunderung auslöste als die sich bescheidener gebende Eigenkultur, so galt auch der glänzende Alleskönner Dietrich, der je nach Wunsch heute einen Niederländer, morgen einen Pariser und übermorgen einen Italiener mit einem verblüffenden Treffen ihrer Eigenart malte und das schnell, vielen als der größte Künstler seiner Zeit. Uns von heute stößt die Kälte seines innerlich unbeteiligten Virtuosentums ab. Dresden, die für die Kunstentwicklung Deutschlands im 18. Jahrhundert vielleicht wichtigste Stadt, hat überhaupt für die Darstellung des Alltagslebens wenig geleistet. Neben Dietrich wäre da eigentlich nur der feine Christian Leberecht Vogel zu nennen, während Wien neben Platzer und Grund noch eine Reihe anderer Schilderer des wirklichen Lebens hervorbrachte. Da war der von Watteau abhängige, aber koloristisch ziemlich unbegabte Janneck, da waren der geborene Mähre Quadal, der als Charakteristiker nicht minder bedeutend war denn als Kolorist und auch in Hamburg eine Rolle spielte, Paula Ferg, der Lehrer Grunds, und nicht zuletzt August Querfurt, aus Wolfenbüttel gebürtig, in Augsburg bei Rugendas ausgebildet, dessen Schlachtenbilder oft über seinen Meister Bourguignon weit hinausgehen und zu koloristisch sehr starken Schilderungen eines ringenden Leben werden. In München geht eine neue Wirklichkeitskunst von den Kobells aus, die mit Nachahmungen der Niederländer beginnen und von dort aus zu einer merkwürdig modernen Erkenntnis der Natur sich durchringen.

Einen umfassenden Darsteller des bürgerlichen Alltags, der schon stark vom Rokoko zur klassizistischen Zeit überleitet, fand Berlin in dem geborenen Danziger Daniel Chodowiecki. Die nüchterne und klarere Atmosphäre der preußischen Hauptstadt war der Entwicklung dieser ruhigen und sorgfältigen, kleinbürgerlich abgestimmten Natur günstig. Vielleicht war sein Vorgänger, der Hofkupferstecher Georg Friedrich Schmidt viel genialer gewesen, aber Chodowiecki bleibt doch am Ende der einzige aller deutschen Maler des 18. Jahrhunderts, der in der Tat aus tiefer innerer Natur heraus den Volkston trifft. Man braucht die künstlerische Qualität seiner nicht zahlreichen Bilder und seiner sehr zahl-

reichen Graphik nicht zu überschätzen und wird doch zugeben müssen, daß er bei all seiner Abhängigkeit vom französischen Rokoko durchaus eine bewußt bodenständige Kunst gemacht hat. In seinem Werk pulsiert das preußische Leben seiner Zeit, gefühlvoll aber ohne große Geste — Chodowiecki wird unerträglich, wenn er pathetisch ist —, vernünftig, sittlich im Verhältnis zur Zeit ungewöhnlich sauber. Seine Enge ist zugleich seine Stärke, das preußische Bürgertum schreitet in seinen Werken in das 19. Jahrhundert weiter, in dem schließlich Größere den Faden dort aufnehmen sollen, wo er des fleißigen Meisters Hand entglitt.

Zweifelsohne wirkt Chodowiecki echter und wahrer als der einst so berühmte und hochbezahlte Hamburger Maler Bathasar Denner, der bis in die Jahrhundertsmitte hinein lebte. In ihm machte sich der Einfluß der Miniatur auf das bürgerliche Bild geltend im Zusammenhang mit einem völligen Mißverstehen Dous. Er malte mit dem Vergrößerungsglase peinlich jede Einzelheit und vergaß darüber das Charakteristische. In jüngeren Jahren besaß er entschiedene Qualitäten, die allmählich vollkommen in der Künstelei untergingen. Hinter seinem großen technischen Können stand keine bedeutende Natur. Will man in Hamburg einen Maler des wirklichen Lebens feststellen, so muß man auf den kräftigen, von den Holländern beeinflußten Matthias Scheits zurückgehen, der allerdings schon 1700 starb.

Ist der niederländische Einfluß für die Entwicklung der bürgerlichen Alltagsdarstellung in Deutschland am wichtigsten, so fehlt es auch nicht an rein französisch bestimmten Malern. In Karlsruhe vertritt Böttner ein anmutiges Sittenbild, das nicht ohne Annäherung an Chodowiecki ist. Köln hat in Peters eine sehr merkwürdige Künstlerpersönlichkeit. Peters, der nach Paris ging und dort eine fast bedeutende Rolle spielte, kann überhaupt beinahe nicht mehr als deutscher Maler bezeichnet werden. Er steht seiner Kunst nach dem Kreise um Moreau äußerst nahe, komponiert geschickt und lebendig und ist farbig hochbegabt. Aber ein eigenes Gesicht zeigt er in seinen gewandten und guten Bildern eigentlich nie. Viel deutscher bleibt der Darmstädter Hofmaler Seekatz, mag es ihm die französische Kunst auch noch so angetan haben und mag er daneben den Niederländern mitunter sehr abhängig nachstreben. Er ist doch echter, sorgfältiger und malerisch freier als der Dresdener Dietrich,



Thomas Rowlandson



mit dem man ihn oft verglichen hat, was freilich nicht ausschließt, daß seine Bilder bald wie ein Teniers und bald wie ein Gillot wirken.

Frankfurt am Main hat Justus Junker, für dessen tüchtige, niederländisch gefühlte aber dabei doch selbständig gestaltete Darstellungen des bürgerlichen Alltags wir heute mehr Mitgefühl haben als für die rohen Rembrandtkopien Trautmanns. Hier malte auch Johann Georg Pforr seine Jagdbilder, die sehr ungleich sind, auf Wouwermans zurückgehen, teilweise aber zu den besten Arbeiten des gerade an Jagdbildern reichen 18. Jahrhunderts gehören. Der bis heute berühmteste Jagdmaler der Zeit ist allerdings der Augsburger Johann Elias Ridinger geblieben, eine typische Existenz des deutschen 18. Jahrhunderts, berühmt und geehrt, bei aller Härte der Technik voll Kraft und Charakteristik, ständig auf der Reise von einem Hofhalt zum anderen, von einem Jagdschloß zum anderen in Deutschland, um den jeweiligen Jagdherrn im Triumphe über einen Vierzehnender ein bißchen in der Aufmachung historisch denkwürdiger Ereignisse zu verherrlichen.

Schließlich sind im Zusammenhange hiermit noch die Schweizer Maler, der zarte Idylliker Geßner und der in England endende Phantast Füßli zu erwähnen.

Wir hatten bereits gesehen, daß England im 18. Jahrhundert Holland in der Führung der bürgerlichen Kultur ablöste. Man muß etwa in einem an sich so harmlos humoristischen Buche wie Jeromes „Drei Mann in einem Boot" das ergriffene Pathos beobachten, mit dem die Erzwingung der magna charta geschildert wird, um das ganze Selbstbewußtsein und den Stolz des englischen Bürgers zu begreifen. An die Stelle der höfischen Kultur, die mit Mor, Holbein, van Dyck ausländische Künstler ins Land gezogen hatte und auch mit Kneller und Lely nicht nationaler geworden war, trat eine Entwicklung, die das fremde Vorbild zu einem nationalen Schaffen umzugestalten strebte. Aus der Bildnismalerei wurde, immer im engen Zusammenhange mit ihr, Darstellung des bürgerlichen Alltags. Die insulare Abschließung Englands hat seine Kunst lange der kontinentalen Würdigung fern gehalten, als sie sich ihr schließlich erschloß, wurde sie zunächst außerordentlich überschätzt. Ganz gewiß wohnt ihrer Eigenart etwas bei,

das wir kritisch betrachten, ein Überwiegen des anekdotischen Elementes, in dem wir keine Förderung der Kunst sehen, eine Betonung moralischer Dinge, die wir gleichfalls aus der Kunst verbannt wissen möchten. Das Absichtliche, das Gedankliche, das Literarische ist aus der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts überhaupt und auch sehr viel aus der des 19. Jahrhunderts nicht fortzudenken. Sogar die Farbe der englischen Malerei, ihre etwas gläserne Helle, die selbst bei den großen Meistern störend wirkt und mit all ihrer Schönheit vielfach nur dazu dient, einen Mangel an Charakteristik und Beherrschung des bewegten Lebens durch Schmelz zu verdecken, reizt uns heute zum Widerspruch. Mit all dem ist nicht zu bestreiten, daß es England war, in dem zum ersten Male wieder seit Holland das Bürgertum eine eigene Sprache zur Schilderung seiner eigenen Leiden und Freuden fand.

Zwiespältig ist schon unsere Stellungnahme gegenüber dem großen englischen Sittenschilderer William Hogarth, der zu Ende des 17. Jahrhunderts geboren wurde und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein lebte. Sein Werk bildet das Gegenstück zu der französischen Sittenmalerei, es dient nicht der Verherrlichung, sondern der moralischen Besserung, es will bekehren, predigen, arbeitet mit Pathos und der Kunst an sich nicht eigentümlichen Wirkungen. Aber bei all diesen Einwänden kann sicher nicht bestritten werden, daß ja auch Breughel genau dasselbe wollte. Die Anekdote ruiniert wirklich nicht die künstlerische Qualität eines Bildes, die nur von der größeren oder geringeren Kraft der Gestaltung abhängt. Hogarth, der Sittenprediger, der selbst die moralischen Zwecke seiner Arbeit am höchsten stellte, war ein erstaunlicher Künstler. Die charakterisierende Kraft seiner Zeichnung ist so groß, daß sie über jede Sentenz siegt, seine Bilder sind zünächst in erster Linie einmal gemalt. Auch wenn man dem Traktat widerwillig gegenüber steht, bleibt die mitunter ganz große Malerei. Und diese Malerei ist ein Kind des Bürgertums, eine Malerei der reinen Anschauung, stärker als ihre Zwecke, sie gestaltet das bürgerliche Leben ihres England nicht minder überzeugend als die holländische Sittenmalerei das bürgerliche Leben Hollands gestaltet hatte. Im Bildnis macht sich dieser Umschwung am stärksten fühlbar. Die Menschen sind nicht mehr so gesehen, wie sie sich selbst in ihren Träumen sahen, sondern so wie



Abb. 105. Johann Conrad Seekatz, Kirchweih in Großgerau



Abb. 106. Norbert Grund, Dame auf der Schaukel



Rowlandson

sie waren, nicht umsonst spielen die Bildnisse von Schauspielern, Schriftstellern und Kaufleuten mit einem Male eine derartige Rolle in der englischen Malerei, daß sie alle anderen Bilder verbürgerlichen.

Diesen bürgerlichen Charakter behielt die englische Malerei auch bei, als sie nunmehr den Anschluß an die große Weltkunst suchte, die Veredelung. Sie fand einen gelehrten Meister in Joshua Reynolds, dem Akademiedirektor, der als Theoretiker vollkommen Eklektiker war, seine Themen am liebsten der Dichtung und der Mythologie entlehnte und die englische Kunst an Raffael anschließen möchte. Glücklicherweise widersprach seine Praxis seiner Theorie. Auch er war vor allem Maler, von den Venezianern und den Holländern beeinflußt, frisch in der Empfindung und leuchtkräftig in den Farben, bei allen großen Allüren eine derb bürgerliche Natur, der im Grunde das Bildnis robuster Männer besser gelang als das der Frauen. Suchte er auf der einen Seite die Mythologie und die Geschichte mit recht zweifelhaftem Erfolg, so verdankt ihm auf der anderen Seite England mit die schönsten Darstellungen des bürgerlichen Alltagslebens. Fast alle seine Bildnisse haben etwas vom Genre, er stellt gerne seine Modelle in ihren Beruf. Seine entzückenden, der Wirklichkeit abgelauschten Kinderszenen haben über Russel hinweg die englische Kunst bis zu der furchtbaren Trivialität der kolorierten Massenfabrikation beeinflußt. Alle guten und schlechten

Eigenschaften der englischen Malerei treten bereits bei ihm hervor: Wirklichkeitssinn neben Neigung zu sentimentalem Pathos, starkes Farbengefühl neben einer merkwürdig unsinnlichen Unempfindlichkeit für die natürliche Form an sich.

Sieht man Gainsborough neben Reynolds, so ist bei aller Gemeinsamkeit ihrer Modelle ein Unterschied wie zwischen Vermeer und Hals. Reynolds bei aller seiner klassizistischen Bildung wirkt derb neben Gainsborough und dessen kühlen und wundervoll abgestimmten grauen Tönen, neben Gainsborough, der seinerseits ein Gegner aller klassizistischen Bildung ist, ein Naturmensch und doch die viel kultiviertere Natur. Seine Menschen stammen von van Dyck, seine Landschaft — er ist sehr im Gegensatz zu Reynolds, dem der Natursinn fehlt, ein großer Landschafter — stammt von Cuyp. Aus Menschen und Landschaften formt er seine Sittenbilder, die meistens Dorfszenen schildern. In seiner Nervosität hängt er viel inniger mit dem Rokoko zusammen als Reynolds, sein Blue Boy kann als ein würdiger Jahrhundertsgenosse neben einer Arbeit Watteaus stehen. In gewissem Sinne ist Gainsborough, vielleicht die genialste Malernatur Englands, auch zugleich der große Kunstverderber. Durch ihn erhält die englische Malerei die Neigung, ganz auf die schöne Farbigkeit zu gehen und über dem hellen Farbenrhythmus die Form außer acht zu lassen, von ihm ab werden die Körper der englischen Malerei von keinem rechten Knochengerüst mehr getragen. Und die Eigenart des englischen Genrebildes, das Leben der einfachsten Menschen so zu schildern, daß sie feine Gesichter, Hände und Füße haben, selbst in ihren Lumpen sauber gewaschen sind und mehr durch ihre moralische Geste und durch ihren Augenaufschlag rühren als durch ihr wirkliches Leben, stammt von Gainsborough ab. Seine Hirtenknaben lassen sich die Haare brennen, ehe sie zum Maler gehen. Das wird zum Grundcharakter des englischen Genrebildes.

Als Muster bürgerlichen Stolzes, als internationaler Gentleman ist der Engländer ein vollkommener Menschentyp. Aber er besitzt, die große Qualität seiner Malerei in allen Ehren, keine eingeborene Kultur. Das mag eine Folge seines Insulanertums sein und läßt sich durch allen erworbenen Geschmack und durch alle Freude an kultiviertem Leben niemals ganz verbergen. Der Engländer ist ein Sammler, aber nicht eigent-



Abb. 107. William Hogarth, Der Besuch beim Quacksalber



Abb. 108. Joshua Reynolds, Die Schlange im Garten



Abb. 109. John Landseer, Zwiegespräch beim Melken



Abb. 110. William James Ward, Die Südseespekulanten

lich ein Künstler, seine kulturellen Interessen entstammen der logischen Überlegung, nicht der instinktiven Leidenschaft. Er kennt drei Arten des Lebens, das Leben in der City, das Homelife, das Countrylife. Das Leben in der City, für dessen ästhetische Werte er selbst nicht viel übrig hat, macht ihn zum Maschinismus, ist ihm nur der Weg, für die anderen beiden Arten Leben die Möglichkeit zu erwerben. Der ganze Idealismus, die ganze Romantik des Engländers erstrecken sich auf Homelife und Countrylife, seine Träume sind von ihnen erfüllt. Es ist schön, ein sauberes Heim, eine hübsche Frau, nette Kinder und einen guten gesellschaftlichen Verkehr zu haben. Noch wundervoller ist es, irgendwo ein Haus im Grünen zu besitzen, in dem man sich während des Sommers mit Anstand langweilen kann. Denn in den englischen Landparks liegen keine Liebespaare im Grase. Auch auf dem Lande muß es moralisch zugehen, mit Treue und Vertrauen und selbstverständlich auch mit Glauben an Gott. Man kann Kahnpartien machen; junge Mädchen in weißen Kleidern in einem Boot mit einer Angelrute in der Hand, die sie nicht zu handhaben verstehen, sehen entzückend aus. Man kann schlichte Bauern besuchen, die man vorher benachrichtigt hat, damit sie sich zu dem Zwecke ihren guten Anzug angezogen haben, und kann bei ihnen eine Schwarzbrotschnitte mit Jam zu sich nehmen. Noch schöner aber ist die Jagd, wenn man auf ermatteten Pferden einen armen trüben Rotfuchs zu Tode hetzt. Dieser englische Weltbürger kommt zu Hause über eine Mischung von Moralität, Rohheit, Sentimentalität und Langeweile nicht hinaus. Liest man die Schilderung, die wir eben gegeben haben, und die karikaturistisch wirken mag, so hat man den Hauptgehalt des englischen Genrebildes und des Farbstichs, die ganze sentimentale Langeweile der Morland und Smith, der Newton, Leslie, Webster, Mulready, Ward und wie sie alle heißen mögen. Es ist immer dasselbe vom 18. Jahrhundert bis in die neueste Zeit hinein, bloß daß die Langweiligkeit der Themen periodenweise dadurch ein bißchen verbessert wird, daß die Maler ihre Geschöpfe in historische Kostüme stecken. Diese Kostümmalerei ist womöglich noch öder als die gewöhnliche englische Genremalerei, ganz zu schweigen von jenen, ja auch in anderen Ländern üblichen Entartungen, wo der Maler seinen Beschauer zu fragen scheint, ob er denn noch immer nicht gerührt ist, ob er denn noch immer nicht in Tränen

ausbricht. Für den kontinentalen Menschen ist die englische Sentimentalität darum so scheußlich, weil sie so fürchterlich gepflegt ist. Kein Gefühl darf so weit gehen, daß man um seinetwillen die Kleidung vernachlässigen dürfte. Der Gentleman und die Lady müssen sich in jeder Lebenslage fragen: was ziehe ich jetzt am passendsten an? Auch die ganzen Präraffaeliten mit ihrer Kostümmaskerade kann man geruhig in die gleiche Rubrik stellen, wenn es ihnen natürlich auch um die künstlerische Arbeit ernster war als der Masse der englischen Durchschnittsmaler.

Mit alldem ist eine bürgerliche Kultur da, und mit alldem steht auch hinter dieser ganzen Malerei eine bürgerliche Kultur, die völlig gerecht zu würdigen man eben wohl Engländer sein müßte. Denn nichts, was man gegen die Leistungen der englischen Genremaler, was man gegen das Engländertum überhaupt einzuwenden haben mag, nimmt ihren großen Malern auch nur einen Teil von ihrer Bedeutung. Wir bekennen gerne, daß David Wilkie, dieser lebendige Erzähler des englischen Lebens, dem es an Moralien gewiß nicht fehlt, ein großer Maler ist, einen Farbensinn besitzt, wie Niederländer ersten Ranges, und Meisterwerke geschaffen hat, die Jahrhunderte überdauern werden. Ein so roher Tierquäler der Engländer ist, einen so fabelhaften Tiermaler hat er in Edwin Landseer hervorgebracht. Landseer, dieser Anekdotenmaler, besitzt eine Gewalt in der Gestaltung der Tierseele und eine Größe der farbigen Komposition, neben denen man nur noch Delacroix nennen kann. Mitunter haben seine Schilderungen aus dem Tierleben packendere Tragödiengewalt als das größtgewollte Historienbild, mitunter malt er eine ganz törichte Anekdote, und er komponiert sie in Tönen, daß man vor einem Wunderwerke der Malerei staunt. Wer vor Turner stand, wird diese Auflösung des Lebens im Licht nie wieder vergessen können, auch wenn er weiß, wo sie herkommt, und auch wenn sie ihm dann durch Whistler etwas verdorben worden ist. Niemand kann die Größe von Watts leugnen, dem einzigen Engländer, bei dem die Moral ganz ohne Sentimentalität zum monumentalen Geschehnis geworden ist, jeden wird die Landschaft Constables ergreifen, dieses ersten innerlichen modernen Künders der beseelten Natur, niemand wird sich der farbigen Skala der Schotten entziehen können. Es ist eigentümlich mit diesen Engländern, die größten Künstler und die erbärmlichsten Pfuscher haben



Abb. 111. Thomas Rowlandson, Das Zehentschwein



Abb. 112. Charles Robert Leslie, Onkel Toby und die Witwe

alle die gleiche seelische, sittliche und gefühlsmäßige Grundlage. Was bei den einen zu Meisterwerken der europäischen Kunst wird, wird bei den andern zu einer jämmerlichen Verlogenheit. Das gewisse Etwas, das nun einmal der englischen Kultur überhaupt fehlt, fehlt ihnen allen, und die ganze englische Malerei hat es büßen müssen. Sie wurde zu der einzigen ausgesprochen bürgerlichen Malerei seit der Zeit der großen Holländer, sie ist die einzige Malerei seither, der die Schilderung des Alltags wirklich Lebensbedürfnis und Vorbedingung der ganzen Kunst ist. Aber nirgends ist der Kontrast zwischen den Meisterwerken und der Masse der malerischen Arbeit so groß, nirgends führt so wenig ein Weg von der Basis zum Gipfel, trotzdem sie beide aus demselben Gestein sind. Man möchte sagen, in England ist eine bürgerliche Kultur vorhanden, ohne daß vorher eine nationale Entwickelung geschehen wäre, die diese Kultur notwendig gemacht und fundamentiert hätte. Nun mußte sie ihre Kräfte immer wieder aus Dingen ziehen, die nicht absolut ehrlich sind, sie konnte sich nicht damit begnügen, eine Kunst der reinen Anschauung zu sein. Gemeinsam hat sie mit allen großen bürgerlichen Kulturen die Vorherrschaft des Malerischen, das selbst bei den traurigsten Akademikern eine gewisse Qualität nicht verleugnet. Was ihr fehlt, ist Tradition des Gefühls, die Sicherheit des Niederländertums. Mit einem Worte: die englische bürgerliche Malerei ist bei der Wirklichkeit zu Gaste, aber nicht bei ihr zu Hause.



Rowlandson





Edouard Manet



Von 1800 bis zur Gegenwart





Abb. 113. Paul Gavarni, Die beiden Zeitungleser



Abb. 114. Honoré Daumier, Der Weihwasserreicher



Schwind

Der Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert brachte auf dem europäischen Kontinent den endgültigen Sieg der bürgerlichen Kultur. Eine neue Welt der Begriffe gelangte zur Herrschaft. Die äußeren Umwälzungen waren nur die Erscheinungsform der inneren Ereignisse, und nicht immer die entscheidende. Das Wesentliche blieb, daß im Geistigen eine völlige Umwandlung vor sich gegangen war. An die Stelle der Faktoren, die bisher allein bestimmend gewesen waren, traten nunmehr die nationalökonomischen Grundsätze und Verhältnisse. Auf die Form kommt's wenig an, Tatsache blieb die Ausscheidung aller irrealen Begriffsbestimmungen und ein entschiedenes Bekenntnis des ganzen Lebens zur materiellen Wirklichkeit. Ohne damit Lob oder Tadel verbinden zu wollen, muß es ausgesprochen werden, daß das 19. Jahrhundert von Anbeginn bis Schluß ein lediglich materialistisches Zeitalter ist, daß seine Kultur und sein Werden ganz von materiellen Dingen bestimmt wurden. Hatte noch das 18. Jahrhundert mit den Grundsätzen der alten Kultur zusammen zu arbeiten gesucht, so geht das 19. Jahrhundert zweifelsohne gegen diese Kultur. Keinerlei äußere Erscheinungen dürfen an

diesem Grundprinzip irre machen, der roi citoyen Louis Philippe, der mit dem Regenschirm unter dem Arm über die Pariser Straßen schreitet, ist eine viel echtere Geburt der Zeit als ihre Versuche, den Weg rückwärts zu einer neuen religiösen Kunst zu finden.

Gewiß sieht es in der Malerei zunächst ganz anders aus. Nachdem die bürgerliche Malerei in den Zeiten der Nöte energisch mit für die bürgerliche Kultur gekämpft hatte, wurde ihr Idealismus angesichts der tatsächlichen Ereignisse von der Angst vor den Folgen ergriffen. Die Kunst vermochte wie stets die Umwälzungen des wirklichen Lebens nicht sachlich zu sehen. So wie das, was ihr bisher Thema gewesen war, die Ereignisse bestimmte, verlor sie die Perspektive dazu. England, das seine Umwälzungen ja bereits lange hinter sich hatte, schied aus der allgemeinen europäischen Verwirrung aus und ging künstlerisch ruhig seinen Weg ins 19. Jahrhundert weiter, freilich gerade infolge dieser anregungsarmen Sicherheit mehr als alle anderen Kulturen der Verflachung und der Trivialität ausgesetzt. Deutschland wäre nach seiner Kunst im 18. Jahrhundert eigentlich am ehesten berufen gewesen, die neue bürgerliche Malerei nunmehr breit durchzuführen, und in der Tat gehören die deutschen Landschafter um die Jahrhundertswende, lange verkannt, doch zum Entscheidendsten, was für eine bürgerliche Kunst zu dieser Zeit geschah. Aber im wichtigsten Augenblicke fehlte den zerstreuten und sonderlingsmäßigen deutschen Kräften die Zentralisation, die sie hätte zusammenfassen müssen, und kriegerische Verwicklungen mit ihren Folgen zersplitterten die deutsche Malerei endgültig. Frankreich war in der schwierigsten Lage. Eben noch höfisch beeinflußt, sollte die Kunst mit einem Male völlig republikanisch sein. Sie stand in diesen Verhältnissen vor der Wahl, entweder selbst auf die Barrikade zu steigen und Pathos zu werden oder sich vor der Entscheidung in eine abseitige Tradition zurückzuziehen. Vorübergehend erscheint es geradezu so, als sei die Malerei nun überhaupt verloren. Das Antikische bricht durch und bildet einen neuen, innerlich sehr armseligen künstlerischen Stil, den Empirestil, der darin besteht, daß man auf die eigentätige Phantasie verzichtet, um für sie keinen Ersatz in einem Anschluß an die Wirklichkeit zu finden. Die Menschen der Zeit sehen sich mit einem Male als neue Römer, aber sie sehen sich als solche mit einer bemerkenswerten Nüchtern-



Abb. 115. Honoré Daumier, Der Blumenzüchter



Phot. P. Cassirer, Berlin

Abb. 116. Theodore Géricault, Hufschmiede



Abb. 117. Jean Baptiste Descamps, Der Scherenschleifer



Abb. 118. Jean Baptiste Descamps, Schulausgang

heit, ihr Römertum ist eine aus äußeren Ereignissen abstrahierte Verstandeskonstruktion, in der sich letzten Endes doch nur der degenerierte Mensch des 18. Jahrhunderts verbirgt. Die tadelloseste Zeichnung kann nicht verleugnen, daß die strenge Absage an das Sinnenmäßige die Grundlagen der Kunst überhaupt erschüttert hat.

Aus der Erkenntnis dieser ihrer inneren Not heraus nun versuchte die Kunst sich mit Stimulantien aufzupeitschen, die der Vergangenheit angehörten und für diese einmal wirklich bestimmend gewesen waren. Auf der einen Seite suchte man im Historienbilde Monumentalität, anstatt in dem siegreich gebliebenen Alltagsleben Intimität zu suchen, auf der anderen Seite glaubte man, während rings das religiöse Gefühl gänzlich zunichte geworden war, durch die religiöse Gebärde des edlen alten italienischen Stils die Kunst zu neuem Aufschwung anstacheln zu können. Das Nazarenertum in Frankreich wie in Deutschland, mit seinen verhältnismäßig ohnmächtigen Eigenkräften und seiner Gebärdensprache größten Stils, war in seinem Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen, bei aller Reinheit seiner Absichten, ein gefährlicher Rausch für die Kunst. Man glaubte, das Bekenntnis zum Katholizismus genüge, um ein würdiger Nachfolger Raffaels zu werden. Man verwarf alle Errungenschaften der Farbe — der Beginn des 19. Jahrhunderts zeitigte eine tiefe Verachtung für die Rokokokunst — und dachte mit der alten großen Linie auch das alte große Gefühl wieder zu haben. Begabungen ersten Ranges litten unter diesem Irrtum und endeten in Sterilität. Im Grunde war diese religiöse Malerei nichts als eine besondere Abart der historischen Malerei: für den Mangel an geistigem Fundament in der Gegenwart suchte man in einer Vergangenheit Ersatz, zu der man kein lebendiges, sondern nur noch ein historisches Verhältnis haben konnte. Zweifelsohne zerschnitt die eigentliche historische Malerei nicht so entschieden jede Verbindung mit dem bürgerlich Malerischen wie die religiöse Malerei. Wenn sie sich auch am falschen Pathos berauschte und in ihrer Weise den Glauben an das neue Römertum predigte, so hatte sie doch lebendigere Bedürfnisse. Zu ihrer Stillung konnte sie auf die Dauer der Farbe nicht entbehren. Gerade von der historischen Malerei gingen die beiden Künstler aus, Guéricault und Delacroix, die den Weg zu einer großartigen malerischen Lebensauffassung wieder zurückfinden soll-

ten. Noch Guéricault hatte die Gebundenheit der historischen Schule, seine Menschen und Pferde versuchen mitten in der heftigsten Bewegung zu erstarren, Plastik zu werden. In Delacroix durchbrach der Strom des Lebens die Davidsche Form und erzwang eine ausschließlich farbig bestimmte bürgerlich moderne Gestaltung des pulsierenden Lebens. Freilich war Delacroix schon Romantiker. Der Maler, der als würdiger Nachfolger Goyas wirklich auf der Barrikade gestanden und das Alltagsleben in breiten farbigen und unerhört charakteristischen Bildern geschildert hatte, Honoré Daumier, war von seinen Zeitgenossen lediglich als Karikaturist geschätzt. Immer wieder versuchte er von der Galeere der Zeitschrift loszukommen und ausschließlich seiner Malerei zu leben, immer wieder zwang ihn die Geldnot zur Zeitschrift zurück. Das ganze bürgerliche Leben der Großstadt nach der Umwälzung zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist im Werke Daumiers in unvergänglicher Form geschildert. Nie hat ein unbestechlicheres Auge Menschen und Dinge gesehen, ihre Erscheinung als Gestalt ihrer Seele gesehen, nie hat ein stärkerer Zeichner und nicht oft ein stärkerer Maler die Wirklichkeit mit gleicher Lebendigkeit in breiter malerischer Technik geschildert. Daumier und sein Kreis, der schon eine Abschwächung und Typisierung seiner einzigartigen Kraft bedeutet, sind die eigentlichen Schöpfer des bürgerlichen Genrebildes im 19. Jahrhundert. Daumier kannte nicht die sentimentale Anekdote, er sah das Leben so sachlich, wie es Hals sah, er durchschaute alle seine Charaktere, er empfand als Bürger der Zeit alle ihre kleinen Verwickelungen mit, und er schuf für das alles in kleinem Formate eine monumentale Sprache, die der eigentliche malerische Dialekt des 19. Jahrhunderts geworden ist.

Delacroix geht eine andere Entwickelung zum Malerischen. Die religiöse und die historische Malerei — wenn auch die letztere mit den Belgiern starke malerische aber innerlich unfruchtbare Elemente bis nach Deutschland und weiter trug — hatten enttäuscht, sie hatten den erwarteten künstlerischen Aufschwung nicht gebracht, sondern waren in einer breiten und unerfreulichen Trockenheit versandet. Nun erhoben sich in dem sich immer deutlicher als eigentlich herrschende Macht konsolidierenden Bürgertume dringender die Bedürfnisse nach einer das bürgerliche Leben schildernden Kunst. Man wollte eine Kunst, die dem



Abb. 119. Ludwig Knaus, Kartoffelernte



Abb. 120. Adolf von Menzel, Durchfahrene Nacht

bürgerlichen Gefühl begegnete, die wirkliche Ereignisse gestaltete, die zugleich aber auch packen und ergreifen, erschüttern und erheben sollte. Die Anekdote begann sich bereits überall sacht auf den Weg zu machen, um dafür ein Surrogat zu bieten. Noch einmal wurde sie auf diesem Wege aufgehalten: durch die Romantik. Phantasie und wirkliches Leben versuchten eine Ehe miteinander einzugehen, die allerdings viel vom Pegasus im Joche hatte und letzten Endes denn auch nicht sonderlich weit führen sollte. Es gab zwei Wege, auf denen die Romantik ihr Ziel zu erreichen versuchte, beide Wege führten von der Historienmalerei aus. Auf dem einen Wege versuchte sie den Gestalten der Vergangenheit, ihren Beziehungen zueinander, ihrem Leben und ihren Handlungen die Empfindungen und die bürgerliche Seele der eigenen Zeit zu verbinden. Das war der Weg der deutschen Romantik, den vor allem Moritz von Schwind ging, der sich langsam von der Vergangenheit zu einer idealistisch aufgefaßten Gegenwart entwickelte und damit zu einem wirklichen Genrebild. Ludwig Richter wurde zu einem Zeichner und Maler des deutschen Volkslebens, unstreitig klein, beschränkt, noch wenig individualisiert, wie es eben jene Zeit bedingte, mehr zeichnerisch als malerisch, aber doch ein ansehnlicher Schritt vorwärts über die Historienmalerei und selbst noch über die künstlerisch viel stärkere Natur Schwinds in das wirkliche Leben hinaus. Noch weiter gingen dann schließlich der Düsseldorfer und Berliner Realismus, bei denen man nie ganz vergessen sollte, daß auch sie schließlich Kinder der Romantik sind, wenn immerhin protestierende Kinder. Nicht umsonst ist Adolf Schrödters bestes Werk seine Don Quichote-Illustrierung. In Düsseldorf wie in Berlin rückte man energisch von der flauen unfruchtbaren Kirchen- und Historienmalerei ab. Hasenclever malte seine Kneipenszenen und seine Prüfung des Kandidaten Jobs. Theodor Hosemann schilderte in zahlreichen Bildchen das Leben in den Berliner Wohnungen, Kneipen und Straßen, andere Maler wiederum gingen auf das Land und materialisierten dort Richters Spuren oder entdeckten neue Gebiete, wie Jordan das Fischerleben. Die künstlerisch hervorragendsten Arbeiten aber entstanden in Wien aus dem leidenschaftlichen Kampfe der realistischen bürgerlichen Lebensauffassung gegen die Historie. Georg Ferdinand Waldmüller war der führende Meister, dem sich eine ganze Schule

Danhauser, Gauermann, Eibe, Fendi u. a. — anschloß. Eine an großen geistigen Horizonten gewiß nicht überreiche, aber im Wirklichkeitssinn kecke und, was man auch sagen mag, letzten Endes ganz malerisch angelegte Bewegung suchte in Deutschland mit bescheideneren Mitteln als die alten Niederländer aber in durchaus verwandtem Sinne das bürgerliche Leben für die Kunst zu erobern. Man soll über diese Maler nicht gering denken, denen ja schließlich doch eine solche Eroberung in der Tat gelang und deren direkter Abkömmling der größte deutsche Wirklichkeitsschilderer des Bürgertums, Adolf Menzel, war, bei dem freilich die Bewegung auch gleichzeitig wieder in sich zurückzulaufen begann. Noch kämpfender vielleicht gestaltete sich die Entwickelung in München, wo Piloty, der Historienmaler, und Schwind, der Romantiker, im gleichen Hause ihr Atelier hatten. Piloty, der Mann der Geschichte, empfand eigentlich, wie man aus manchen kleinen Studien mit Staunen sieht, malerisch außerordentlich stark, während es hier bei Schwind, der Wirklichkeitssinn und den Anschluß an ein ideal erhöhtes Leben vertrat, mitunter mangelte. Aus den Kämpfen zwischen diesen beiden Prinzipien, deren Verschmelzung miteinander notwendig gewesen wäre, entwickelte sich die Münchener Genremalerei. Sie hatte aus diesem Grunde von vornherein, nachdem sie über die außerordentliche Tiermalerei der Kobells zur Menschenmalerei vorgedrungen war, die stärkste Neigung zur Anekdote in der deutschen Malerei. Das Bürgerliche in ihr verlangte nach Erfassung des alltäglichen Lebens, das Erbe der Historienmalerei wollte dieses alltägliche Leben mit Recht in Erzählungen hüllen, um es überhaupt schmackhaft und bedeutend zu machen. So kämpfte und kämpft die Münchener Genremalerei ständig einen Zweiseelenkampf: sie bringt ungewöhnliche malerische Qualitäten mit und sie verliert fast in jedem ihrer Meister nach einer gewissen Zeit die Fähigkeit zur Charakteristik um der typisierenden Anekdote willen. Niemand ist da, der wie Daumier stets von neuem in dem unerschöpflichen Leben neue Charaktere und neue Beziehungen dieser Charaktere finden würde. Die bedeutendsten der Münchener Genremaler, ein Franz von Defregger oder ein Eduard Grützner, von Hause bürgerliche Wirklichkeitsmaler sehr großer Qualität, endeten schließlich in einer öden und fabrikationsmäßigen Selbstwiederholung, die der Masse der kleineren Maler kein gutes Beispiel



Abb. 121. Paul Meyerheim, Brunnenwinde



Abb. 122. Georg Waldmüller, Glückliche Mutter



Abb. 123. Carl Spitzweg, Der Kanonier



Abb. 124. Eduard von Grützner, Bruder Kellermeister

gab. Auch die größte Begabung des ganzen Kreises, der schließlich für Berlin maßgebend gewordene Knaus, dessen frühe Werke sich neben Menzel sehen lassen können, kam schließlich auf lauter Spitzfindigkeiten und malte wie die Mehrheit seiner Zeitgenossen nicht um der Wirklichkeitschilderung, sondern um der Pointe willen. Der Geschmack des Publikums hat das seinige dazu getan, und so ist es denn in Deutschland wie in England schließlich auf eine Schilderung des bürgerlichen Alltags hinausgelaufen, die mehr Illustration als Wahrheit war und besonderer Auffrischung von anderer Seite her bedurfte, um neue Lebenskraft zu gewinnen.

Ganz anders ging die Entwickelung in Frankreich vor sich. Wir brauchen nicht zu übersehen, daß der Romantiker Delacroix reichlich mit Literatur gesättigt war, und werden darum doch nicht weniger bewundern, wie unabhängig von ihr er sein glühendes malerisches Leben gestaltete. Auch er war wie Schwind mit dem Alltagsleben um sich durchaus nicht einverstanden; obgleich sein Sohn, suchte er nicht wie Daumier seine charakterisierende Wiedergabe oder seine Kritik, sondern seine Steigerung. Aber glücklicher als Schwind, oder besser gesagt stärker als Schwind, verlegte er nicht den Alltag in die Vergangenheit zahm zurück, sondern versuchte ihn mit ungestümem Temperament zur Historie umzugestalten. Das ging nur durch die stärkste Gewalt der Farbe, durch einen Bruch mit der strenglinigen Zeichnung, durch eine Schöpfung übergroßer Bewegung gewissermaßen aus der Farbe heraus. Auf diese Weise kam es, daß Delacroix für seine mächtig pulsierenden Schöpfungen nicht im banalen Leben der Zeit den ausreichenden Stoff fand, sondern daß er ein farbigeres Leben suchte. Delacroix wurde zum Entdecker des Orients und damit zum Schöpfer des sogenannten ethnographischen Genre, das nach ihm Begabungen wie Decamps und Chassériau mit nicht sehr geringerer malerischer Vollendung glücklich weiter ausbauen sollten. Bis in die Neuzeit hat sich diese französische Vorliebe erhalten, noch der glänzende Dekorateur Besnard ist nach Indien gegangen. Auch nach Deutschland griff die Bewegung schnell und weitreichend über: ihr begabtester Vertreter im reinen Sinne war Schreyer, hervorragender als die ganze, schließlich überhandnehmende deutsche Orientmalerei, das Leben der Pußta wurde entdeckt, in Deutschland gleichfalls von Schreyer,

in Wien von Pettenkofen, und vor allem entwickelte sich aus der alten Italiensehnsucht eine unendlich breite und oft unendlich öde Italienmalerei, die aber jedenfalls in Oswald Achenbach einen malerisch glänzend begabten Vertreter fand.

Das falsche und verwerfende Urteil, das im ersten Viertel des 19. Jahrhundert über die Kunst des 18. Jahrhunderts gefällt wurde, mahnt uns heute im 20. Jahrhundert vorsichtig zu Werke zu gehen, wenn wir die bürgerliche Malerei des 19. Jahrhunderts zu überschauen versuchen. Wir haben ganz gewiß für eine solche Überschau noch durchaus nicht die nötige Entfernung. Unseren Blicken drängt sich hier vieles zusammen, ist dort vieles zu auseinandergezogen und verschwommen, wir mögen noch aus unserer allzu intimen Perspektive heraus Wichtiges unwichtig, Unwichtiges wichtig nehmen. Auch der strengste Willen zur sachlichen Erfassung mag zukünftigen Zeiten viel mehr Subjektivität verraten, als der Betrachter beabsichtigte: Subjektivität der Zeit gewissermaßen, nicht des Menschen. Richtiger ist es darum, aller Betrachtung von Problemen des 19. Jahrhunderts beizufügen, daß man sie persönlich so sieht.

Mit diesen Vorbehalten wird in den vorhergehenden Ausführungen bereits eines auffällig geworden sein. Warum schließt sich die Malerei nun, da der Sieg des Bürgertums entschieden ist, nur so schüchtern und zunächst mit verhältnismäßig geringer Gegenliebe an das Alltagsleben dieses Bürgertums an? Warum flieht ein Teil der Maler, und zwar ihr begabtester, romantisch in eine allerdings bürgerlich gesehene Vergangenheit, die sie weniger der Gegenwart anzupassen sucht als die Gegenwart ihr? Warum geht ein anderer Teil der Maler auf das Land zu den Bauern — bei Abkömmlingen alten Bauernblutes wie Defregger mag dieses gewiß mitsprechen —, zu den Bauern, die doch eigentlich in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts keine ausschlaggebende Rolle spielen und nicht so mit den Städten zusammenhängen wie im 17. Jahrhundert? Warum kommt das wahre bürgerliche Genrebild, das wir bei manchen Düsseldorfern und Berlinern kennen lernten, nur gegen eine gewisse Geringschätzung als Kunst zweiten Ranges auf und ist der Gefahr des Manierismus ungewöhnlich ausgesetzt?



Abb. 125. Franz von Defregger, Landsturm in Tirol



Abb. 126. David Wilkie, Der blinde Geiger

Überblicken wir die bürgerliche Kultur im 19. Jahrhundert, so kommen wir zu dem Ergebnis, daß sie nicht eigentlich eine geistige Kultur ist. Die Grundlagen ihres geistigen Lebens sind merkwürdigerweise nicht in ihr selbst geprägt worden, sondern im 18. Jahrhundert. Selbst die Neigung, das bessere Leben und das echtere Ethos auf dem Lande und beim Bauern zu finden, die uns bei den Schöpfern der neuen Malerei wieder begegnen wird, stammt bereits von Rousseau her. Goethe, der geistige Vater der literarischen Kultur des 19. Jahrhunderts, ist ein Kind der bürgerlichen Ideale des 18. Fast alle geistigen Elemente, die im 19. Jahrhundert schaffend wirken, lassen sich irgendwie in die Vergangenheit zurück verfolgen. Wir hatten schon gesagt, daß das 19. Jahrhundert ein Jahrhundert nationalökonomischer Bedingungen und Entwicklungen war, wir müssen ergänzend hinzufügen, daß es infolgedessen ein Jahrhundert der technisch materiellen Kultur wurde. Die Kultur des 19. Jahrhunderts baute Brücken und Eisenbahnen, entwickelte die Naturwissenschaften zu ungeahnter Höhe, tat für Gesundheit und Lebensbequemlichkeit, für Handel und Wandel mehr als die Jahrhunderte vorher zusammen. Aber solche besondere Arbeit mußte auf der anderen Seite schwere Vernachlässigungen in sich bergen, mußte das rein sinnliche Vermögen des Menschen zugunsten der Verstandesschärfe vernachlässigen, mußte ihn auf geistigem Gebiete mehr zu einem Erben als zu einem Schöpfer machen. Die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts stand in diesem Zeichen, erst die zweite Hälfte erkannte den erlittenen Verlust und holte das Versäumte, dann allerdings aber auch in großartiger Weise, nach.

Es darf in einer Entwicklungsgeschichte der bürgerlichen Malerei nicht übersehen werden, daß die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts reichlich damit zu tun hatte, überhaupt erst einen neuen bürgerlichen Typus zu schaffen, ihren bürgerlichen Typus: den Mittelstand. Der Mittelstand ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts, er ist die Weiterbildung des dritten Standes, der die französische Revolution machte, zur breiten Masse des die neue Kultur tragenden Elementes. Zu dieser neuen Aufgabe brachte er nicht wie die Träger früherer Kulturen eine reich gesättigte Tradition mit — man muß sich erinnern, daß in alten Zeiten alle sogenannte bürgerliche Kunst zunftmäßig und Handwerk war —,

aus der er die neue Kunst speisen konnte. Darum suchte seine Kunst ihre Nahrung in kulturtraditionellen Elementen, darum wurde sie entweder romantisch und strebte in die Vergangenheit oder schloß sich an den Bauernstand und das Land, das Ewigste, Älteste und Unveränderlichste an.

Diese Elemente mußte die neue bürgerliche Malerei sich aneignen, ehe sie zur Darstellung des bürgerlichen Lebens reif wurde. Das Genrebild der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts leidet unter seinem allzufrühen Auftreten, ihm mußten die Möglichkeiten zu einem großen malerischen Stil fehlen. Erst die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte der bürgerlichen Malerei ihre Erfüllung. Indem sie sich enger an die Scholle anschloß, lernte sie sich auch enger an das Leben der eigenen Zeit anschließen. Sie entwickelte sich nunmehr weiter in drei Richtungen. Die romantisch klassizistische Richtung, allerdings jetzt durchaus im malerischen Sinne und nicht ohne Fühlung mit realistischen Tendenzen der Zeit, vertraten in Deutschland am großartigsten Marées, Böcklin und Feuerbach. Wesentliches in ihnen steht nicht im Zusammenhange mit ihrer Zeit, sondern knüpfte bereits die Vergangenheit an eine Zukunft, die wieder einmal ihre Aufgabe in der Schaffung eines Stils suchen wird. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Zeit in ihnen ihre Vorläufer anerkennt. Die zweite Richtung ging von der Landschaft aus, mit der sie den Menschen als Einheit sah und zur Lebensschilderung zusammenschloß. Erst von ihr zweigte sich jene dritte Richtung ab, die das Alltagsleben des Bürgers nicht als Historie und nicht als Illustration, sondern als Wirklichkeitsschilderung zu malerischer Höhe führte. Steht die zweite Richtung im Zusammenhange mit der Landschaftsmalerei, so wird die dritte nach niederländischer Weise wieder durch eine besondere Qualität der Bildnismalerei gekennzeichnet.

Die Wiedereroberung der Natur für die europäische Malerei des Festlandes ging im 19. Jahrhundert von Frankreich aus. Die Maler verließen Paris, aber nicht mehr um wie zur romantischen Zeit im Orient einen höheren Farbenrausch zu suchen, sondern sie versenkten sich in den Duft der Wälder und Felder der weiteren Umgebung, gingen in die



Abb. 127. Frederic Walker, Vaganten



Abb. 128. Gustave Courbet, Die Steinklopfer



Abb. 129. Gustave Courbet. Eselreiterin



Abb. 130. Edouard Manet, Der Künstler



Millet

Bretagne und Normandie und studierten da an einem noch ungebrochenen natürlichen Menschenschlage den großen Rhythmus der Arbeit. Freilich verleugnen alle diese Maler zunächst nicht, daß sie aus einem Lande stammen, in dem die Rückkehr zur Antike vor noch nicht allzu langer Zeit überwunden wurde: ihre Bauern haben für unser heutiges Auge allzuviel von modern gekleideten griechischen Statuen an sich wie bei Millet oder etwas von landarbeitenden Madonnen wie bei Breton. Man möchte sagen, daß in dieser Bauernmalerei, die immerhin starken Sinn für die Atmosphäre des Ackers und für die Besonderheit bäuerlicher Natur entfaltet, das alte religiöse Bedürfnis durchbricht und an die Stelle der religiösen Kunst so etwas wie eine lebensreligiöse Kunst zu setzen sucht. Am gewaltigsten bricht diese ethische Monumentalstimmung bei Millet durch, der nichts von der häufigen falschen Pose Bretons hat und, wenn auch nicht immer mit erfreulicher Farbe, in seinen Bauern absichtsvoll ein Geschlecht irdischer Götter schafft. Sein großer Einfluß, ohne den auch Courbet nicht zu denken wäre, hat dann in Belgien auf den Bildhauer Meunier weitergewirkt und ist da vollkommen antikisch geworden.

Den nächsten Schritt aber tat Courbet. Er war nicht Bauer, er war Städter und Sozialist, als solcher schließlich gezwungen außerhalb seines Vaterlandes zu leben. Und so führte er von den Milletschen Bauern, die ihn zuerst anregten, zu den Fabrikarbeitern, zu den Arbeitern überhaupt als Helden der malerischen Erzählung über. Bei ihm ist das religiös ethische Pathos ganz verschwunden, er will die Wirklichkeit grundsätzlich so geben wie sie ist, das moderne Leben bei seiner Arbeit, aber er gibt es natürlich nicht ohne sein eigenes Pathos, das sozialistische. Er war in einem wesentlich höheren Grade vorbehaltloser Maler als alle seine Vorgänger, und er begnügte sich nicht mit den ethischen Absichten Millets, sondern er suchte darüber hinaus wieder den Anschluß an die vergessene niederländisch realistische Tonmalerei der Brüder Le Nain. Millet brauchte Gebärden, bestimmte Liniensprache zur Erzielung seines Pathos. Courbet, zum ersten Male wieder seit der großen niederländischen Malerei, legte Leidenschaften und Bewegung vollständig in die Farbe, kannte genau ihre Gefühlswerte, erzielte seine Wirkungen durch eine Unterdrückung der nebensächlichen Einzelheiten und durch eine



Abb. 131. François Millet, Schweineschlächter

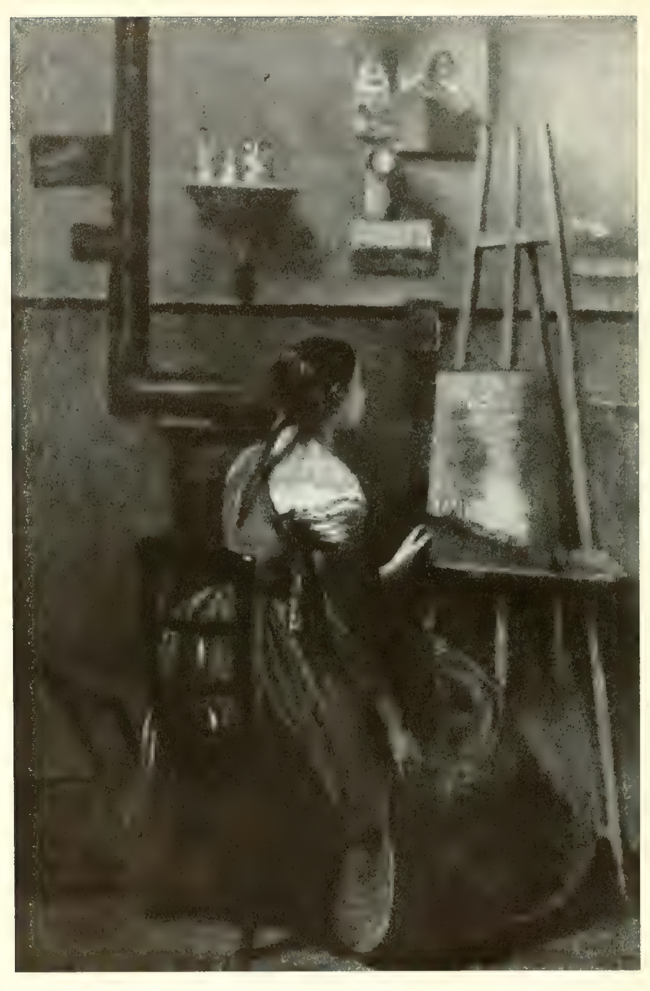


Abb. 132. Jean Baptiste Camille Corot, Malerei und Musik

Gliederung des Lebens in breite, einander bestürmende und sich gegenseitig ausgleichende farbige Massen. Ihm kommt es weniger wie Millet auf die Schaffung von etwas Allgemeingültigem an, bei ihm will die Kunst durchaus wieder das Individuelle und den Einzelfall, aber sie will ihn als ein Naturerzeugnis aus der Natur ableiten. Courbets Einfluß auf die Entwicklung der modernen Kunst ist ungeheuer gewesen, mit allen Schwächen seiner Pathetik ist er ihr eigentlicher Schöpfer und Vater. Einzelheiten seiner mächtigen Natur sind von späteren Künstlern übertrieben und aufgebauscht worden — man denke an die Bauernmalerei Fantin-Latours —, sein neuer malerischer Realismus, dem jedes Leben um seiner selbst willen kunstwürdig war und der die Qualität des Bildes nur von dem Grade der Anschauungskraft und der farbigen Schilderung abhängig machte, mit der es gestaltet wurde, wirkte erschütternd und aufrüttelnd auf die gesamte Malerei der Zeit ein.

Der größte Maler des neueren Deutschlands, Wilhelm Leibl, steht im engsten Zusammenhange mit Courbet. Daß sich in ihm Deutschland aus der Sphäre einer kleinlichen und anekdotischen Bauernmalerei zu einer Wirklichkeitsschilderung größten Stiles durchrang, wäre ohne den Vorgang Courbets nicht möglich gewesen. Freilich übertrifft der Deutsche den Franzosen in der gewaltigen epischen Objektivität seiner Schilderung, innerlich unbewegter hat wohl niemals ein Maler sein Modell nur als Gegenstand seiner Kunst angesehen. Um Leibl herum entwickelte sich eine ganze Schule der Tonmalerei, die nur die Wirklichkeit wollte und als Maler wollte. Einer der liebenswürdigsten Genremaler Deutschlands, der Münchener Spitzweg, der verträumte alte Winkel und freundliche Sonderlinge mit sorgfältiger Komposition und hier und da mit einer wirklichen Aneignung der Vergangenheit für die Gegenwart — viel wirklicher als bei Schwind — gemalt hatte, wurde durch das Erlebnis Courbet sich nun erst über sich selbst vollkommen klar und führte auf seinen kleinen Holztäfelchen den bleibenden Beweis dafür, daß der große Stil einer breiten farbigen Wirklichkeitsmalerei nur an das innere, nicht aber an das äußere Format gebunden ist. Hans Thoma, in der Schirmerschule zu einer etwas kleinlichen miniaturistischen Auffassung der Wirklichkeit erzogen, kam mit Scholderer nach Paris zu Courbet und

kehrte als ein Verwandelter zurück. Alle Kleinlichkeit verschwand aus seiner Arbeit vor einem großen, das Erlebnis einheitlich malerisch gestaltenden Sehen. Thomas Auge wird sich noch in Italien auch von den Vorurteilen der Courbetschen Doktrin befreien, zur Hellmalerei durchringen und reif werden für die schönsten Schilderungen der deutschen Wirklichkeit. Aus Ungarn eilte Michael Munkácsy nach Paris, wo er sich auch schließlich niederlassen und bleiben sollte. Man könnte ihn vielleicht den Popularisator der neuen Lehre, eine Volksausgabe von Courbet nennen. Er wurde innerlich niemals so ergriffen wie der Meister, aber eben gerade darum konnte er wohl die Lehre viel eher auf jedes beliebige Thema anwenden. Mit ihm wird das alte etwas kleinliche bürgerliche Genrebild, dem die Anekdote drohte, wieder zur Erzählung, zu moderner Kunst. Sein Themenkreis rührt am nächsten an die Entwicklung des englischen Genrebildes, aber auch an das ältere deutsche bürgerliche Sittenbild wie das der Meyerheims, die neue farbige Erkenntnis indessen, gehandhabt von einem Menschen mit unermüdlichen Augen, hob ihn weit darüber hinaus. Daß er weniger in die Tiefe und ganz anders in die Breite ging wie Courbet, hat ihn vielleicht gerade noch viel einflußreicher gemacht. Die neuere deutsche Malerei knüpfte direkt an ihn an, die Münchener Genremalerei ebenso wie die Berliner Malerei in den frühen Arbeiten Liebermanns, welche, die Gänserupferinnen zum Beispiel, ohne Munkácsy nicht zu denken sind. Direkteren Einfluß, sofort aus Paris ohne Umwege, erfuhr der größte Berliner Wirklichkeitsmaler Adolf Menzel. Hatte der Berliner Realismus schon früh wie etwa in dem lange verkannten Karl Blechen die landschaftliche und städtische Wirklichkeit malerisch zu gestalten versucht, so erhielt Menzel hierfür in Paris die Bestätigung und legte davon in kleinen, von ihm selbst später gering geachteten Meisterwerken wie der „Comédie française" Zeugnis ab. Die Werke, in denen der wohl genialste deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts für das bürgerliche Leben seiner Zeit eine unbestechliche, rein visuelle, unpathetische und unanekdotische Form gewann, sind genau so Höhepunkte der bürgerlichen Malerei wie die Meisterwerke der Niederländer.

Aber die Bahn, die Courbet gebrochen hatte, war damit noch nicht erschöpft. Sie führte die lange künstlerisch steril gebliebenen Niederlande



Abb. 133. Ferdinand von Rayski, Dieb und Polizei



Abb. 134. Michael Munkacsy, Der Held des Dorfes



Abb. 135. Max Liebermann, Konservenmacherinnen



Phot. P. Cassirer, Berlin

Abb. 136. Wilhelm Leibl, Bauer am Fenster

zu einer neuen Entwicklung. Wohl hatten in Belgien, nicht unähnlich den Bestrebungen deutscher Romantiker, einzelne Künstler wie der merkwürdige Leys versucht, die alte große Vergangenheit für den modernen Geist zu gewinnen, aber sie waren dabei über ein interessantes Experiment letzten Endes nicht hinausgelangt. Nun schuf der französische Einfluß in Léon Frédéric einen Bauernmaler, der sich am besten mit Fantin-Latour vergleichen ließe, gab den an das deutsche frühe Genrebild erinnernden Kneipen- und Volksszenen von Madou Ton und Kraft und brachte nicht zuletzt in Alfred Stevens den ersten vornehmen Gesellschaftsmaler der neuen Malerei hervor. Mit Stevens, der schließlich auch nach Paris übersiedelte, gab Belgien in gewissem Sinne dem Frankreich Courbets zurück, was es von ihm empfangen hatte. In seinem Schatten entwickelte sich das neue französische Gesellschaftsbild, nicht immer mit seiner Kraft, oft süßlich und banal, das endlich — man denke an den großen Virtuosen Besnard — neue Kräfte aus der Hellmalerei des Rokoko gewinnen, sich mit ihm dem Impressionismus nähern und mit Renoir schließlich ganz in ihn übergehen sollte.

Wichtiger noch für die Entwicklung der europäischen Kunst sollte die Wiederbelebung werden, die die holländische Malerei durch die neue Lehre erfuhr. Ein inniger Zusammenhang mit der Natur war hier nie ganz entschwunden, das sachliche Sehen war vorhanden, es bedurfte bloß der neuen Anregung zu sachlicher Gestaltung. Courbets malerische Form verband sich mit der alten Tradition des Rembrandtschen Helldunkel zu einer neuen, tief empfundenen Wirklichkeitssprache der Kunst. Die holländische Malerei suchte das Land und den Strand auf, sie schilderte mit breiter toniger Treue die Poesie des ländlichen Alltags, den Zusammenhang des Menschen mit der Scholle. Für die Maris und Mauve wurde Holland wieder wie einst für Rembrandt das Land der Äcker und der Mühlen und der mit ihnen verwachsenen Menschen. Ganz anders wie bei Millet bearbeitet bei diesen Holländern der Bauer sein Land. Sie sind keine Ethiker, sie sind Lyriker. Noch schärfer möchte man sie, denen auch Breitner anzuschließen ist, Mittelstandslyriker nennen. Denn die neue Schöpfung des 19. Jahrhunderts, der Mittelstand, wird in der neuholländischen Malerei eigentlich zum ersten Male

wirklich zum Helden der Kunst. Sein anspruchloses und stilles Heldentum, der Verkehr der Menschen untereinander in den dämmrigen Zimmern, die Familie, die an die Stelle der früheren großen Öffentlichkeit getreten ist, die vielen kleinen Erlebnisse des bürgerlichen Alltags gewinnen einen Wert und eine Bedeutung, die man früher nicht künstlerischer Darstellung für würdig gehalten hätte. Das letzte Pathos, das noch in Courbet war, ist verschwunden, die bürgerliche Menschheit genügt sich selbst und damit auch dem Maler. Es ist weniger eine überraschende Genialität, die aus den Werken des berühmtesten Malers dieses Kreises, aus den Werken von Joseph Israels, spricht, als die alles umfassende und alles gleichwertende Wirklichkeitsliebe eines großen, unbedingt ehrlichen Talentes. Wieder einmal in der Malerei ist jedes Ding vollkommen gleichwertig geworden, was es auch bei Courbet noch nicht war, und empfängt seine Bedeutung durch das schauende Auge, durch die Art, in der Licht und Atmosphäre seine Erscheinung für den optischen Eindruck formen. Die Holländer erzählen gewissermaßen mit verhaltener Stimme, sie wirken so künstlerisch, weil in ihren Bildern der Ausgleich zwischen Erzählung und Erscheinung vorhanden ist, weil keines das andere vergewaltigt und sich auf seine Kosten in Szene zu setzen sucht. Ihr Einfluß, so bedeutend er für die Zukunft wurde, konnte in Paris, von dem sie sehr viel empfangen hatten, nicht absolut wirksam sein. Hier in der Weltstadt bedurfte es stärkerer Anregungen. Um so größer wurde die Bedeutung der holländischen Malerei für Deutschland. Sie war kaum geringer als die der Impressionisten. Der hohe Durchschnitt, auf den sich die deutsche Malerei unter Leibls und ihrer Wirkung hob, etwa in München oder in so feinen Malern wie Schönleber, zeigte sich deutlich in der Freiheit, die Liebermann von Munkácsy gewann, und gab einem sehr bedeutenden deutschen Maler, Lesser Ury für einen großen Teil seines Schaffens Wesen und farbige Stimmung. Ury steht etwa zu Jacob Maris und zu Mauve wie Liebermann zu Israels.

Auf der anderen Seite hatte sich in Belgien neben der Gesellschaftsmalerei eine Bauernmalerei entwickelt, die über das französische Vorbild hinausging und aus dem Zusammenhang zwischen Mensch und Scholle eine Monumentalität von nur noch ganz schlichter Pathetik zu erzeugen



Abb. 137. Henry Jean Augustus Leys, Die Verlobten



Abb. 138. Alfred Stevens, Der Besuch

suchte. Ihr bedeutendster Vertreter war der wundervolle Laermans, die alten Menschen des deutschen Grafen Leopold von Kalckreuth und die Erdstimmung der Worpsweder Schule sind von ihm und seinem Kreise angeregt.

Während so die bürgerliche Malerei eine feste Form gewann und sich von ihrer Neigung für die Anekdote fast in zu malerischer Wirklichkeitsschilderung läuterte, hatte die Historienmalerei versucht, sich diesem neuen Wirklichkeitssinn, den sie unmöglich verkennen konnte, anzupassen. Es entstand zunächst etwas, das früher nur Nebenerscheinung gewesen war und jetzt breiter in den Vordergrund trat, das sogenannte historische Genre. Man suchte die geschichtlichen Persönlichkeiten der menschlichen Gegenwart dadurch nahe zu bringen, daß man sie in bürgerlichen Situationen vorführte, und man verwechselte dabei vielfach die innerliche Treue mit der äußerlichen. So entwickelte sich eine malerisch mit äußerster Sorgfalt vorgehende Bildungskunst, die äußerst penibel die historischen Milieus und Kostüme wiedergab und die Anekdote mit der lebendigen Wirkung verwechselte. Ihr berühmtester Vertreter wurde der Franzose Messonier, ein Artist, wenn auch nicht ein Künstler, sehr hohen Grades, aller technischen Raffinements mächtig. Wir wissen heute, daß sich auch unser Menzel schließlich in dieser Richtung entwickelt hat, Vielheit des Lebens mit Stärke und Pointe mit Sachlichkeit zu verwechseln, daß aber die einzigartige Genialität seiner Persönlichkeit selbst noch in seinen konstruiertesten Werken den Atem eines der größten Schaffenden der Zeit spüren läßt.

Es konnte nicht fehlen, daß die Beliebtheit des historischen Genres überhaupt zu Kostümspielerei führte, daß Meissonier allgemeine Nachfolge in Feinmalern fand, die mit spitzem Pinsel Anekdoten banaler Art aber alten Kostüms erzählten. Frankreich und Deutschland hatten Anteil daran, jedoch auch die anderen romanischen Länder begannen in dieser Hinsicht beinahe ihr französisches Vorbild zu übertreffen. Das falsche Rokoko wirkte wie eine Seuche, alles was im Alltagskostüm schon gar zu trivial erschien, glaubte in Reifrock und Seidenfrack auf größeren Beifall rechnen zu können. Mehr oder minder ist diese helle

und sentimental-duftige Rokokomalerei die Mutter jenes modernen Rokoko geworden, das der eleganten Frau galt, in Paris seinen Hauptsitz hatte, aber auch in nach Paris übersiedelnden Italienern wie Boldini und Favretto unzweifelhaft hochbegabte Vertreter fand. Diese Art scheinbarer Wirklichkeitsmalerei machte der tatsächlichen bürgerlichen Wirklichkeitsmalerei das Leben dem Publikum gegenüber schwer genug. Einflüsse von der englischen Genremalerei traten hinzu, und so regierte denn in der Tat in Europa in den achtziger und selbst noch in den neunziger Jahren ein scheinbar bürgerliches Genrebild, dessen Artistentum der innerliche Ernst abging und das die „Häßlichkeitsmalerei" beim Publikum diskreditierte. Überblickt man heute diese erledigten Dinge, so kann man sich doch nicht verhehlen, welche Fülle positiven Könnens in einer künstlerisch so miserablen Zeit vorhanden war und aus Mißleitung und Mißbrauch zu keiner Kunst wurde.

Der breite Erfolg solcher fälschlichen Kunst wäre nicht möglich gewesen, hätten die Menschen nicht instinktiv gefühlt, daß ihnen bis jetzt die moderne Malerei noch sehr Wesentliches schuldig blieb. Sie hatte die Farbe gereinigt und wieder zur einzigen gestaltenden Macht erhoben, sie hatte die bürgerliche Seele entdeckt und sie künstlerisch ausgedrückt, sie hatte das Land und den Bauern verherrlicht und war schließlich in das Innere des Bürgerheims eingetreten, um es zu gewinnen. Ja, sie versuchte sogar, in den Werken Uhdes beispielsweise, nach niederländischem Muster das Religiöse dem Bürgertum anzueignen. Aber sie hatte bisher eines versäumt, sie war nicht auf die Straße gegangen. Denn nicht das Land war der Hauptort des modernen bürgerlichen Lebens, die Straße der Großstadt war es, durch die der Verkehr floß, um sich in die Häuser zu ergießen, die mit all ihrem inneren Leben beinahe nichts anderes bedeuteten als Organe der Straße. Gerade die verlogene miniaturistische Malerei hatte sehr richtig erfaßt, daß es sich hierum handelte, während die wenigen Bilder der eigentlich modernen Maler, die an das Problem rührten, mehr im Verborgenen blieben. Die moderne Malerei stand immer noch vor ihrer letzten Aufgabe, Menschen zu schildern, denen man es ansieht, daß sie auf Straßen und in den Häusern der Großstadt leben, Weltstadtbürger in ihren Handlungen vorzuführen.



Jean Jacques de Boisseau





Abb. 139. Antoine Mauve, Pflügender Bauer



Abb. 140. Joseph Israëls, Mutter und Kinder

Auch die Lösung dieser Aufgabe sollte von Frankreich ausgehen, wo die Maler zuerst den Mut gewannen, das moderne Paris nun endlich zum Gegenstande ihrer Schilderung zu machen und den modernen Pariser, auch in den Beziehungen, die ihn von Paris wegführten.

Diese Aufgabe der Malerei lösten die Impressionisten. Man muß den Begriff Impressionisten hier sehr weit fassen, weiter als im üblichen technischen Sinne, in dem er einer Zerlegung des natürlichen Eindrucks in seine einzelnen Augenblicke gleichbedeutend ist. Für uns ist es weniger entscheidend, daß Monet wußte, eine Landschaft ist zu jeder Tageszeit malerisch eine andere und besondere, als daß er beispielsweise den Mut hatte, so etwas wie eine Brücke über die Themse malerisch zu sehen und wiederzugeben. Darum gehören in solchem Sinne Manet und Degas, ja beinahe Besnard und sein Kreis zu den Impressionisten. Wie der alte Pissarro, als ihm die Schwäche das Leben in der freien Natur nicht mehr ermöglichte, von seinem Fenster aus Paris eroberte, so drang nunmehr die Straße mit ihrem Leben und Treiben, ihrem Handel und Wandel, ihren Cafés und Budiken, ihren eleganten und uneleganten Typen rauschend und nervös in die Malerei ein. Und damit verloren die Menschen immer mehr von der Gezwungenheit ihrer Haltung, in der sie durchaus noch etwas mehr darstellen wollten, als sie wirklich waren. War doch noch der junge Manet, trotz seiner Beeinflussung durch Goya, nicht immer von einem etwas auffälligen, unsachlichen Pathos frei geblieben! Dieser letzte Rest verlor sich nunmehr ganz. War die Dunkelmalerei der Hellmalerei gewichen, der breiten Auflockerung des Lebens durch die Sonne, so gab sich nun dieses Leben ganz mit dem ungezwungenen Selbstgefühl, daß es diese Sonne nicht zu scheuen hatte. Der Einfluß des japanischen Farbenholzschnittes tat das seinige dazu, aber ebenso auf der anderen Seite der Einfluß des Rokoko, das allen Dingen eine so gleichmäßige Anmut zu verleihen wußte. Für Degas wurden die Bewegungen einer Tänzerin oder eines Rassepferdes so unendlich wichtig, daß er ihnen mit gar nicht genug Liebe nachzugehen und ihre künstlerischen Reize nicht genügend ausschöpfen zu können glaubte. Ja, vielleicht ging gerade in Degas die Erzählung schon wieder etwas zu weit, begann mit einer neuen Liebe die Pointe zu umwerben und belächelte mitunter heimlich den eigenen Witz. Reiner war Renoir, bei

dem das schöne Licht die lebendigen Gestalten mit einer solchen Ruhe schildert und ihren Alltag mit einer solchen Schönheit zu umkleiden weiß, daß man fühlt, hier spricht der wahre und nicht unwürdige Nachkomme des Delfter Vermeer. — Wurde die Vollendung der Eroberung des bürgerlichen Alltags durch die Impressionisten, diese letzte Vernichtung einer im Grunde unkünstlerischen Pose auch zunächst mit Spott und Hohn aufgenommen, so konnte es doch nicht unterbleiben, daß sie gerade auf die wahren künstlerischen Talente aller Völker aufs stärkste wirken und mit der Zeit Siegerin bleiben mußte. Niemals war zu verkennen, daß der impressionistischen Sprache die Gefahr des Virtuosentums sehr nahe lag wie eben jeder vollendeten Kunstsprache. Sie kam ja nicht aus dem Nichts, sie hatte von Großen gelernt, nicht umsonst sagte das witzige Wort von Manets „Le bon boc", der Mann habe Haarlemer Bier getrunken. Zu Frans Hals ging nämlich jetzt allgemein die Pilgerschaft. Fast keiner der großen Impressionisten konnte die Gefahr des Virtuosentums ganz vermeiden, bei ihren ausländischen Schülern prägte sich das oft noch deutlicher aus, wie bei Anders Zorn, während der sanfte Larsson durch die neuen Einflüsse erst zur vollen malerischen Auslösung seiner Genrekunst geführt wurde.

Vor allem aber setzte sich das Gute der neuen Einflüsse am leidenschaftlichsten in Deutschland durch. Hier wurde selbst die Masse der akademischen Maler vollständig zu einer Umwertung der Erscheinungen des Lebens gezwungen, mochte sie diese Umwertung auch nur mechanisch nüchtern vornehmen. Aber die bedeutenderen Talente der deutschen Kunst wurden erst jetzt völlig frei. Trübner gelangte von der Dunkelheit seiner Tonmalerei zu der hohen Erfassung der Landschaft und der Wirklichkeit, die sein ganzes etwas schwerblütiges Temperament auflockerte. Corinth fand die Farben für seine starke Fleischlichkeit. Slevogt überwand sein Münchenertum zugunsten der vielleicht prickelndsten Momentmalerei des modernen Nervenmenschen, die es in der deutschen Kunst gibt, freilich schon so eng verschwistert mit der Illustration, daß die Scheidung mitunter schwer vorzunehmen ist. Liebermann errang die Freiheit seiner späteren Bildnisse, löste das ganze Alltagsleben in die zitternden Wellen des Sonnenlichtes auf. Und einer der größten der



Phot. P. Cassirer, Berlin

Abb. 141. Auguste Renoir, Die Frisur



Abb. 142. Lesser Ury, Kurfürstendamm



Abb. 143. Fritz von Uhde. Der Landstreicher



Abb. 144. Vittore Capobianchi, Die neuen Schuhe

neueren deutschen Malerei, Lesser Ury, wurde zum künstlerischen Eroberer der Weltstadt Berlin. Die Straße in Sonnenlicht und Regen, die über sie hastenden Menschen, die spiegelnden Lichter der Caféhäuser und die eigenartige Atmosphäre der bürgerlichen Wohnräume verewigten ihre Erinnerung mit der Kraft und Anspannung der höchsten momentanen Anstrengung für eine anders empfindende Zukunft.

Mit dem Impressionismus war die bürgerliche Malerei zu jener Höhe der Einheit von geistiger Auffassung und künstlerischem Ausdruck gelangt, der ihres Lebens äußerster malerischer Ausdruck gelingen mußte. Sie sagte das Letzte, was ihr zu sagen möglich war. Landschaft und menschliches Bildnis, Straße und Interieur, die Beziehungen der Menschen untereinander und ihr natürliches untrennbares Verwachsensein mit ihrem Milieu, hatten in Schilderungen aus dem bürgerlichen Leben eine seit den Zeiten der Niederländer vielleicht nie wieder erreichte sachliche Qualität gewonnen. Die Malerei war gegenständlich, erfüllt von den tatsächlichen Beziehungen des bürgerlichen Lebens, und sie war in vollkommenstem Maße über das Gegenständliche erhaben, indem sie es restlos in Kunst umzuwandeln wußte. Das Genrebild, das in der zweiten Jahrhundertshälfte zu einer trivialen Erzählungsform ohne seelischen Wert zu werden drohte, hatte sich zu einer vollendeten Form der künstlerischen Wahrheit geläutert.

Es war eine jener Höhen erreicht, die noch niemals in der Kunst überschritten werden konnten: die vollkommenste künstlerische Form für das, was die Zeit von sich zu sagen hatte. Es konnte nicht ausbleiben, daß aus dem großen Geld nunmehr banalere kleine Münze wurde.

Wir stehen jetzt, wo die großen Impressionisten allmählich aussterben, in dieser Periode, in einer rückläufigen Bewegung der bürgerlichen Malerei, und wer vermöchte zu sagen, ob wir nicht in Wahrheit am letzten Ende der bürgerlichen Malerei überhaupt stehen, und ob nicht der Impressionismus ihre größte Steigerung und ihr Grabgeläut zugleich bedeutete?

Ob Bürgertum und bürgerliche Kultur in dem hier gefaßten Sinne überhaupt ihrem Ende entgegengehen, vermag der Kunsthistoriker nicht

zu entscheiden. Wohl aber weiß er, daß eine neue Kunst heraufkommt, der trotz aller Bekämpfungen die Zukunft gehört, und die völlig unbürgerlich ist, impressionsfeindlich. Niemand kann sagen, wohin die Entwickelung führen wird. Aber sicher führt sie zu einer neuen Sprache der menschlichen Seele: nicht aus der Anschauung der Welt Kunst zu bilden, sondern für das persönliche innere Erlebnis Stil zu finden. Noch ein paar Jahrzehnte, und die ganze bürgerliche Malerei wird historisch sein.

Verzeichnis der Abbildungen

Gravüren

Gemälde

Abbildungen im Text

Namenregister

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

WERKE ZUR KUNST

Biedermeier-Malerei. Von Paul Ferdinand Schmidt. Mit 1 farbigen Tafel, 9 Gravüren, 80 Netzätzungen und 47 Strichätzungen im Text. Vorrätig in Pappband und Ganzleinenband.

„Das ist ein Buch, das durch seinen Gegenstand einer stillen Liebe unserer Zeitgenossen entgegenkommt, durch die Art seiner Behandlung des Gegenstandes aber eine trotz aller Kunstforschung und Kunstliteratur immer noch vorhandene Lücke in unserem Schrifttum schließt." Propyläen, München

Carl Spitzweg, Des Meisters Leben und Werk. Von Hermann Uhde-Bernays. Große Ausgabe mit 204 meist ganzseitigen Abbildungen, darunter 8 Gravüren, 8 farbige Tafeln, zahlreiche Zeichnungen aus Studienmappen und Skizzenbüchern. Vorrätig in Biedermeierpappband, Ganzleinenband, Halblederband und Ganzlederband.

„Wer die Kunst liebt, ihrer bedarf und für Scherz, gesunde Satire etwas übrig hat, dem wird das Spitzwegbuch Begleiter sein; wem beides abgeht, dem kann es vielleicht mit dem einen auch das andere bringen." Neue Badische Landeszeitung

Spitzweg, Gedichte und Briefe. Von Hermann Uhde-Bernays. Mit 42 Kupferdruckbildern und Zeichnungen. Vorrätig in Pappband.

„Wenn hier die glücklichen Episoden der guten alten Zeit ihre vergnüglichen Harmlosigkeiten aufs neue erstehen lassen, danken wir es dem vortrefflichen Maler, dessen Bilder und Reime ergreifend zum Herzen sprechen." Berliner Börsenkurier

Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus. Von Josepha Dürck-Kaulbach. Mit Briefen, 160 Zeichnungen und Bildern. Dritte Auflage. Vorrätig in Pappband, Ganzleinenband und Halblederband.

„Es ist mit seinem schlichten, behaglichen Stil und dank der Fülle des Intimen und Anekdotischen, das es neben einer großen Anzahl stofflich und menschlich fesselnder Briefe bringt, nicht nur ein vortreffliches Hausbuch, sondern auch ein beachtenswertes Quellenwerk zur Kunst- und Zeitgeschichte des 19. Jahrhunderts geworden." Münchner Zeitung

Das Kunstsammeln. Theorie und Technik. Von Lothar Brieger. Mit 16 Abbildungen. Dritte Auflage. Vorrätig geheftet und in Pappband.

„Es vereinigt auf engem Raum eine erstaunliche Menge nützlichen Stoffes, gibt Anleitung, wie man heute noch mit einiger Aussicht auf Erfolg zu sammeln beginnen kann, warnt vor Fehlgriffen und unterrichtet über Preisgestaltung der letzten Jahre." Germania

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

